

Musik – Musikwiedergabe

2 Vor-/Endverstärker
GAS und Philips

3 Empfänger-Vollverstärker
Accuphase, Sansui, Sharp Optonica

13 Lautsprecher
Audio pro Subwoofer
Luxman Monitor
Acron- und Canton-Familie

Jazz und Indien

Plattencover und Hüllentext
Chance oder Alibi?

Berliner Jazztage

Neu: Preis der deutschen Schallplattenkritik

6,- DM / 6,- sfr / 56,- öS



SAN-SU-I

Geheimtip unter Kennern!



Hier ist ein Tip für alle, die sich zum erstenmal eine HiFi-Anlage anschaffen wollen! Ein Geheimtip von Fachleuten für jeden, der hervorragende Technik zu vernünftigem Preis erwerben möchte! Die SANSUI-Kombination: Verstärker AU-317 – der einzige unter den kleinen Verstärkern mit DC-Endstufe (Frequenzgang 0 (DC) bis 200 kHz; Tuner TU-217 – mit hervorragenden UKW- und MW-Empfangseigenschaften für diese Klasse; Cassettengerät SC-1110 – mit praktischer Frontbeschickung im Direct-O-Matic-System, Dolby, Tape-Lead-in-Automatik, Bandsortenwählschalter, Frequenzgang bei CrO_2-Band 30 Hz – 16 kHz; – Technik und Werte, die sonst nur bei professionell ausgelegten großen Geräten zu finden sind. Dazu der Plattenspieler SR-232 mit Riemenantrieb, Rückholautomatik, Anti-Skating usw. Alle Geräte für 19 Zoll-Normmontage geeignet. Gehen Sie diesem Tip nach.

Informations-Coupon

Gegen Einsendung erhalten Sie ausführliches Informationsmaterial über das SANSUI-Gesamtprogramm.

Name ____________________

Straße ____________________

Plz/Ort ____________________

Compo HiFi GmbH
Kohlenhofstr. 2–4, 6750 Kaiserslautern
Telefon (0631) 63075, Telex 45630
SANSUI in Deutschland!

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

1–1980 19. Jahrgang

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Inhalt

Schallplattencover und Hüllentext — die „Verpackung von Musik" — unterliegen ähnlichen Gesetzmäßigkeiten wie Cover und Umschlagtext beim Buch: Sie sollen eine prägnante Botschaft vom Inhalt vermitteln und Kaufinteresse wecken. Beim Versuch einer Typologie der musikalischen Verpackung kommt man im Bereich des Rock und Jazz, die ihre Inhalte überwiegend aus dem aktuellen Lebensgefühl speisen, zu überraschend anderen Ergebnissen als im Bereich der sogenannten ernsten Musik, die tradiertes und daher bekanntes Kulturgut, meist auf den oder die berühmten Interpreten bezogen, neu aufbereitet anbietet.

Wie sehr Rock und Jazz, um nur diese beiden Oberbegriffe zu gebrauchen, empfindliche Gradmesser für neue kulturelle Strömungen und sich veränderndes Lebensgefühl sind, zeigen Herbert Lindenbergers Bericht über die Berliner Jazztage '79 und Joachim-Ernst Berendts großer Aufsatz über „Jazz und Indien", dessen erster Teil im vorliegenden Heft abgedruckt und dessen zweiter Teil im nächsten Heft folgen wird. Berendt setzt damit den schon in HiFi-Stereophonie 6/79 begonnenen Versuch fort, den Einfluß außereuropäischer, speziell der indischen Musik auf die Kreativität westlicher Musiker zu beschreiben. Er tut dies für den Bereich des Jazz und knüpft seine Betrachtungen an Persönlichkeiten, die Jazzgeschichte gemacht haben oder noch machen.

Regelmäßige Leser der Zeitschrift haben sicher die Entwicklung verfolgt, die zu einer Solidarisierung eines Großteils der Jury geführt hat, die bislang für den Deutschen Schallplattenpreis der Phono-Akademie tätig gewesen war. Wir haben den Versuch unternommen, dieser aus unabhängigen Fachpublizisten zusammengesetzten Jury die Möglichkeit zu geben, für einen Kritikerpreis tätig zu sein, mit dem die Schallplattenindustrie noch nicht einmal mehr als indirekter Financier etwas zu tun hat. Ein von der Jury gewählter Ausschuß hat die Durchführungsbestimmungen für 1980 erarbeitet. Sie sind den Juroren und der Öffentlichkeit zugegangen; die Arbeit der Jury hat begonnen. Ingo Harden, langjähriger Chefredakteur von „fono forum", dessen Verleger, Richard Kaselowsky, 1969 den Preis der Deutschen Schallplattenkritik gestiftet hat, bis dieser nach vorausgegangener Änderung seiner Bezeichnung im Jahre 1975 in die Regie der Phono-Akademie übergeführt wurde, stellt Zielsetzung und Konstruktion des neuen „Preises der deutschen Schallplattenkritik" vor und kommentiert einige einschlägige Verlautbarungen der Deutschen Phono-Akademie

Karl Breh

Titelbild: Carla Bley, fotografiert auf den Berliner Jazztagen von Jochen Richter, Karlsruhe

Musik

Schallplatten

Technik

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, Karlsruhe

REDAKTION
Rolf Huber, Anne Reichert
Tel. 0721/165313

TECHNIK
Michael Thiele, Arndt Klingelnberg

LAYOUT
Robert Dreikluft



VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braun'sche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str. 14/18, Postfach 1709, 75 Karlsruhe 1, Tel. 0721/165-1, Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992/757



ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger
Tel. 0721/165231
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 11 vom 1. 7. 1979

VERTRIEB
Erhard Albrecht

AUSLIEFERUNG
für Zeitschriftengroßhandel und Bahnhofsbuchhandel: Verlagsunion, Wiesbaden

ABONNEMENTSVERWALTUNG AUSLAND
Dänemark: Populaer Electronic, Greve Strandvej 42, DK-2670 Greve Strand, Forlaget Telepress A/S, Tel. (02) 908600
Niederlande: Muiderkring BV, Nijverheidswerf 17–21, Bussum
Österreich: Fachbuchcenter Erb, Amerlingstr. 1, A-1061 Wien 6
Schweden: Radex, Box 8013, S-25008 Helsingborg
Schweiz: Verlag Thali AG, CH-6285 Hitzkirch/Lu

ISSN 0018-1382

Die Tests der HiFi-Stereophonie werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion.

HiFi-Stereophonie erscheint monatlich. Einzelheft DM 6.– (Belgien Bfr. 115,– / Dänemark Dkr. 17,75 / Frankreich Ffr. 18,–/ Luxemburg Lfr. 107,–/Niederlande Hfl. 8,20/ Österreich ÖS 56,– / Schweden Skr. 15,– / Schweiz Sfr. 6,–), Jahresabonnement DM 60,– incl. Mehrwertsteuer, zuzügl. Porto. Kündigung 6 Wochen vor Abonnementsablauf, sonst Belieferung für ein weiteres Jahr. Im Handel vergriffene Hefte können beim Verlag bezogen werden.


Das Wunder Technics
Technics

Die Vollendete

Es gibt nur noch 2 Gründe, diese Super-Anlage zu berühren: Platten- oder Cassettenwechsel. Alles andere besorgen Sie mit der Commander-Fernbedienung — vom Sessel aus. Das ist der letzte Stand der Technik. Sie können morgen schon damit spielen — bei Ihrem Fachhändler.

Im Mittelpunkt dieser neuen HiFi-Anlage steht der UKW/MW-Stereotuner-Vorverstärker **ST-K 808**.

Es besitzt ein Quarzsynthesizer-Empfangsteil mit 16 vorprogrammierbaren Stationen. Durch einen integrierten Mikroprozessor kann jeder eingespeicherte Sender ausgewählt, und zur vorgegebenen Zeit die Anlage ein- und ausgeschaltet werden. Alle nicht häufig benutzten Bedienungselemente befinden sich staubgeschützt hinter einer kleinen Abdeckleiste.

Der Stereo-Endverstärker **SE-A 808** ist die perfekte Ergänzung zum **ST-K 808**. Bei einem Klirrfaktor von nur 0,02% hat er eine Sinus-Leistung von 2 x 50 Watt (an 4 Ohm).

Bei dem neuen Cassettendeck **RS-M 45** sorgt ein direkt angetriebenes 2-Motoren-Laufwerk für hervorragende Gleichlaufwerte. Wie bei allen neuen Technics-Cassettendecks ist es möglich, die Qualitätsvorteile der neuen Reineisenbänder (Höhendynamik) voll zu nutzen.

Auch der vollautomatische Plattenspieler **SL-Q 33** besitzt einen Mikroprozessor. Er stellt den Plattendurchmesser automatisch fest, regelt die Geschwindigkeit und steuert die Wiederhol-Automatik. Der quarzgesteuerte Direktantrieb sorgt für Gleichlaufschwankungen von nur 0,035% (DIN). Die Fernbedienungseinheit besteht aus dem Empfänger **SH-R 808** und dem Impulsgeber *Commander*. Damit ist die Fernbedienung aller wichtigen Schalt- und Regelvorgänge der HiFi-Anlage über Infrarot-Impulse möglich.

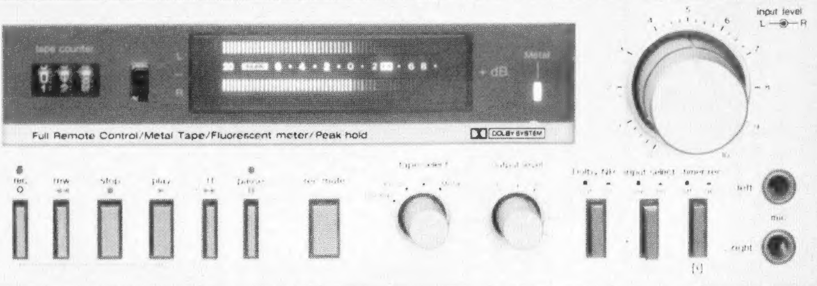
IHR FACHHÄNDLEF GIBT IHNEN SICHERHEI
- Fachmännische Beratu
- Fachhandels-Serv
- Fachhandels-Garanti

Technics hifi

National Panasonic Vertriebsgesellschaft mbH
Abt. HSt 12/79, Ausschläger Billdeich 32,
2000 Hamburg 28

National, Panasonic und Technics sind Markennamen der Matsushita Electric






SONY


SONY
INTEGRATED STEREO AMPLIFIER | TA-F7B
POWER
WATTS/8Ω
FUNCTION
AUX 2
AUX 1
PHONO 2
TUNER
ATTENUATOR
MUTING
−20dB
LOW FILTER
HIGH FILTER
BASS
TONE
TREBLE
TURNOVER
BALANCE
MODE
TAPE COPY
MONITOR
TAPE 2
REC OUT 2


SONY
FM STEREO TUNER | ST-A7B
POWER
LEVEL
STEREO
LOCKED
96.6 MHz
TUNING
SELECTIVITY
NORMAL
NARROW
XTAL-LOCK SYSTEM
FM
DOLBY FM ADPT
MULTIPATH
MODE
MUTING


SONY
STEREO CASSETTE DECK | TC-K7B II
POWER
TAPE COUNTER
MEMORY
EJECT
TIMER
HEADPHONE LEVEL
SONY
FeCr60
FREQUENCY SERVO CONTROL / TWO MOTOR
VU
LIMITER
TAPE SELECT
BIAS
EQ
REC LEVEL
LINE
REC MUTE
FERRITE & FERRITE HEAD / AUTO SHUT OFF

Wir akzeptieren nur einen Maßstab: das Original.

Angenommen, auf der Frequenz 96,6 MHz werden Haydns Violoncello-Konzerte Nr. 1 und Nr. 2 gesendet. Dann empfängt der Sony Tuner ST-A 7 B dieses Festspiel klar und rauschfrei, in vollendeter Qualität. Die hochempfindliche Eingangsstufe dieses Synthesizer-UKW-Tuners, seine quarzstabile Senderabstimmung und die phasengenaue Entschlüsselung des Stereo-Signals lassen Sie vergessen, daß zwischen dem Plattenspieler im Sendehaus und Ihren Lautsprechern ein weiter Weg ist.

Angenommen, Sie haben die Idee, das Empfangsergebnis einmal direkt mit der Schallplattenaufnahme zu vergleichen. Bis Sie die Einspielung mit Mstislaw Rostropowitsch (EMI-Electrola C 065–02767 Q) besorgt haben, wird die Sendung vorbei sein. Doch Sie haben Zeit. Das Sony Cassettendeck TC-K 7 B II zeichnet die Stereo-Sendung auf. Ebenso klar, weil sein 2-Motoren-Bandtransport das Cassettenband mit außerordentlicher Gleichlaufpräzision am berühmten Sony F & F-Tonkopf vorbeiführt. Und ebenso rauschfrei, weil mit eingeschaltetem DOLBY*-System excellente 69 dB für den Signal-Rauschabstand zur Verfügung stehen.

Angenommen, die schwarze Scheibe liegt schließlich auf dem Plattenteller des Sony Laufwerks PS-X 70. Dann können Sie die Abdeckhaube schließen. Die Leuchtfeld-Sensoren zum Steuern des quarzkontrollierten Direktantriebs sind davor angeordnet. Ein zweiter Motor führt den J-Tonarm über die Einlaufrille. Sanft senkt sich die Abtastspitze des dynamischen Sony Tonabnehmers auf die Platte. Und was nun folgt, kennen Sie aus dem Konzertsaal: das Violoncello lebt, der Klang ist authentisch.

Angenommen, Sie schalten jetzt am Sony Verstärker TA-F 7 B von Cassette auf Plattenspieler um, damit Sie Cassettenaufzeichnung und Schallplatte vergleichen können. Dann werden Sie erstaunt registrieren, daß High Fidelity auch das Cassettenformat einschließt.

Das sonore Vibrieren des Stradivari-Violoncello ist bei der Aufzeichnung nicht verlorengegangen; das Klangbild hat die Fülle und Klarheit, die Sie am Original so schätzen.

Angenommen, Ihre Ansprüche an die Verstärkerleistung gehen über 2 x 70 Watt Sinus (an 8 Ohm) hinaus. Sony hat auch daran gedacht. Unser Vorverstärker TA-E 7 B bietet, von den geeichten Pegel-Instrumenten bis zum NF-Muting-Schalter, alle Steuereinrichtungen des Vollverstärkers TA-F 7 B. Als Kraftwerk hierzu kommt der Endverstärker TA-N 7 B: 2 x 100 Watt Sinus bilden die Reserven für eine unangestrengte, differenzierte Nachbildung auch der anspruchsvollsten Musikprogramme.

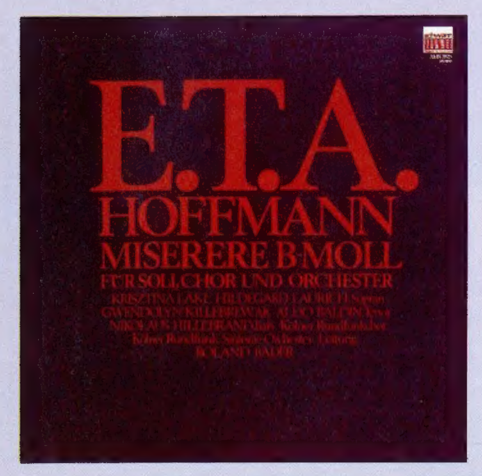
HiFi-Bausteine sollen ein Musikereignis uneingeschränkt nachbilden. Lassen Sie sich die Sony 7er Serie beim HiFi-Fachhandel im Original vorführen. Wir sind sicher, Sie werden sie akzeptieren.

Mstislaw Rostropowitsch

SONY

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30

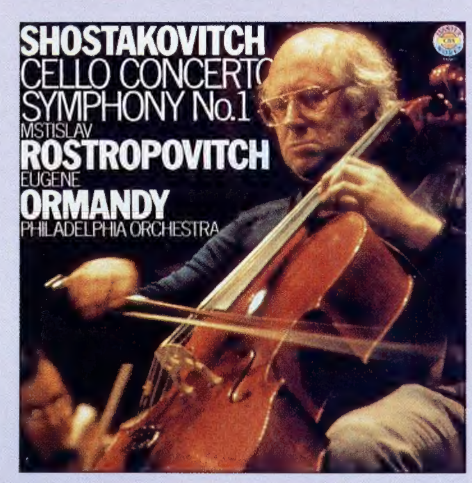
*Dolby ist das eingetragene Warenzeichen der DOLBY LABORATORIES INC.



Die Ohren weiden





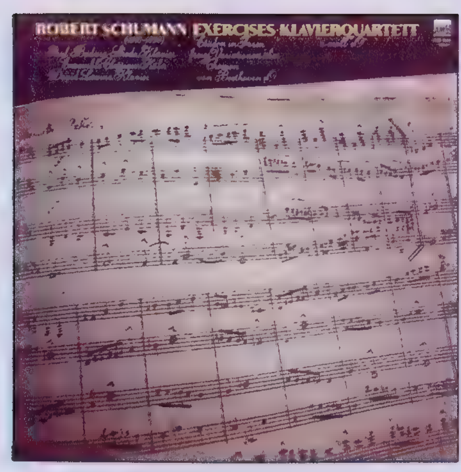


im Augenschein

Zur Ästhetik des Schallplattencovers

Platten sind ja kaum als „schön" zu bezeichnen, ebensowenig wie Tonbänder auf Rollen oder in Kassetten. Mit allen möglichen Designkünsten können zwar auch Kunststoffe in ästhetisch „wohltuende" Formen gebracht werden, aber es scheint dennoch kaum Objekte zu geben, die es an sinnlichem Appeal mit hölzernen, papiernen, stoffigen Dingen aufnähmen. Und allemal wird das „Organische" noch als näher und wärmer empfunden als das „Anorganische": Selbst in Autos wird, echt oder attrappiert, holzverkleidet, und Stoffe muten gleich bequemer an, wenn sie möglichst wenig „synthetisches" Material aufweisen. Die Lancierung „supermoderner" Gegenstände in einer „künstlichen Umwelt" kommt anscheinend nicht so recht voran; die Gefühle der Benutzer bleiben kalt, die Menschen frieren und sterben ab (wie die Up-to-date-Figuren in den Filmen von Jacques Tati). Schallplatten sind beileibe nicht so handgerecht wie etwa Bücher. Das zärtliche Streichen mit der Hand über die Oberfläche der schwarzen Scheiben wäre wenig sachgerecht. Eher ist die Platte ein Kräutchen Rührmichnichtan. Ganz am Rande darf sie angefaßt werden, und auch das nur mit großer Vorsicht. Zweifellos: Zum vielfältigen ästhetischen Genuß dieser Objekte fehlt etwas. Besser gesagt: es würde etwas fehlen, gäbe es nicht die Plattenhüllen. Sie bringen etwas hinzu, ohne das die Platten nüchtern und wenig ansprechend wären. Die Hüllen und Kassetten, Pappdeckel und Papier, tragen wenigstens ein bißchen Materialsinnlichkeit in diese ursprünglich triste Warenform hinein.
Damit entlehnt die Schallplatte einiges vom sinnlichen Flair der Bücher, der bunten Zeitschriften und der Bilder. Als Ware, also Ver-







kaufs- und Kaufobjekt, zerfällt sie so gleichsam in zwei Teile: in das eigentliche Tondokument und seinen „Rahmen". Der ist zwar gewissermaßen „äußerlich", aber doch mehr als eine „Verpackung". Da die pure Platte als ästhetisches Objekt wenig befriedigt, ist das, was sie umhüllt und einschließt, für den Benutzer von großer Wichtigkeit. Damit sind nicht nur die Informationen gemeint, die die Plattenbeilagen über Werke und Interpretationen mehr oder minder vollständig geben. Wichtig für die spezifische „Individualität" der verschiedenen Platten ist zuallererst (wenn auch nicht in letzter Instanz) ihr Äußeres. Hiermit differenziert sich das einheitliche Schwarz der Scheiben auf den ersten Blick. Das Cover signalisiert sogleich, ob wir es mit E- oder U-Musik zu tun haben. Und es gibt darüber hinaus noch viele Fingerzeige. Es stellt Weichen für den Hörer — und oft genug kann man sich sicher fragen, ob es die „richtigen" Schienen sind, auf die der Hörer durch den optischen Eindruck einer Schallplattenpräsentation geleitet wird.

Keine Frage, daß es oft die Coverbilder sind, die eine Kaufentscheidung hervorrufen. Eine „gefällige" Warenform ist zunächst der stärkste Appeal; erst dann befragt der Blick das Objekt nach seinen „funktionellen" Qualitäten, also nach dem, was und wer auf der Schallplatte zu vernehmen ist. Das gilt sicher in hohem Maß für die Popmusik, ist aber auch bei der „Klassik" nicht ohne Belang. Selbstverständlich „weiß" der Käufer, daß Rückschlüsse von dem Äußeren auf den „Inhalt" der Platte fragwürdig sind. Es könnten sich hinter ganz unscheinbaren Aufmachungen große musikalische Schätze verbergen. Dennoch wirkt ganz sicher der atavistische Mechanismus, der naiv eine Einheit zwischen Cover und Scheibe herstellt. Der Aufwand, den die einigermaßen potenten und cleveren Hersteller mit den Aufmachungen treiben, ist also ein glattes Geschäft.

Relativ selten sind die Fälle, wo die Schallplatte sich an eine Produktion hängen kann, die auch ihr optisches Werbesignet als ein unverwechselbares Markenzeichen mit sich führt. In Amerika geschieht das häufiger; die New Yorker Skyline, die dem Soundtrack des Woody-Allan-Filmes „Manhattan" als Coverzeichnung dient, ist auch auf den Filmplakaten zu sehen und als T-Shirt erhältlich. Bei Broadway-Erfolgsmusicals ist das inzwischen schon üblich: Vom Theaterplakat über die Schallplattenhülle bis zum Titelblatt des Klavierauszugs prägt sich dem Konsumenten das nämliche Bild ein (nicht mitgerechnet die Souvenirs und Gebrauchsgegenstände bis hin zu Streichholzcovers,die mit dem gleichen Signet „bestempelt" sind). Versteht sich, daß ein Design, das so vielfach und in den verschiedensten „Medien" Verwendung finden soll, mit größter Akribie entworfen und gestaltet wird; es ist als „Marktargument" für die Verkaufsstrategen womöglich wichtiger als das damit transportierte musikalische Werk selbst.

Daß einzelne Produktionen zu Markenzeichen von Coca-Cola- oder Camel-Dignität werden, ist sicher ein Desiderat der Firmen, aber doch nicht beliebig auf die editorische Praxis auszuweiten. So arbeiten die Firmen vor allem daran, ihre Namenszeichen eindringlich auf den Covers zu präsentieren. Das berühmte „gelbe Etikett" der Deutschen Grammophon Gesellschaft übte dergestalt von jeher eine segensreich verkaufsfördernde Wirkung aus, Seriosität vermittelnd und jene Gepflegtheit, die den „Klassik"-Hörer vertrauensvoll stimmt. Der putzige Hund, der „his masters voice" lauscht, traf wieder die Gefühle anderer Publikumsschichten. Aber Hundetreue und Tontreue wurden dabei sicher ineins wahrgenommen. Das jeweils etwas unterschiedliche „Image", das sich die Schallplattenfirmen zu geben trachten, bildet sich also auch an der Covergestaltung ab. Bei Teldec überwiegen konservative Präsentationsformen, der EMI-Konzern wirbt gerne auch mit kühneren Bildideen („Reflexe"-Serie!), spezifiziert seine Erscheinungen auch je nach dem avisierten Hörerkreis durch spießige bis ausgefallene Aufmachungen. Der Ariola-Stil ist eher bieder, bei CBS gibt man sich oft poppig, farbenfroh und amerikanisch. Kleinere Labels können mit der optischen Attraktion der großen Schallplattenmacher selten konkurrieren: Zu den Ausnahmen im „Klassik"-Bereich gehört die geschmackvoll und mit Liebe ausgestattete Reihe der Schweizer Firma Claves. Ausgesprochen „spartanisch" ausgestattete Platten appellieren entweder an Außenseiterhörer, die partout bestimmte Stücke haben wollen, von denen es anderswo keine Aufnahmen gibt, oder an den kleinen Geldbeutel.

Da Schallplatten Waren sind, müssen Covers auch unter warenästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Es fiele wohl niemandem in den Firmen ein, ein Cover bloß deshalb zu machen, weil es „schön" wäre. Das dergestalt „Schöne" wird entscheidend immer als eine Erhöhung des Verkaufsappells taxiert. Was auf der Coverfront oder den Vorderseiten der Kassetten zu sehen ist, kann also nicht als ein ästhetisches Gebilde „für sich" betrachtet werden. Sicher soll es aber auch keine bloße Ergänzung und Hinführung zum akustischen Platteninhalt sein. So würde man das Plattenäußere gestalten, wenn es sich dabei nicht um „Verkaufsobjekte", sondern, sagen wir, um Gegenstände aus einer Stadtbibliothek oder -diskothek handelte. Die Warenform indes erheischt einen gewissen Anreiz, der den potentiellen Käufer aufmerksam macht und ihn womöglich „überrumpelt". Vor mir liegen einige „Klassik"-Neuerscheinungen, ein Zufallssortiment. Versuchen wir, anhand dieser neun Beispiele so etwas wie eine „Typologie" des Plattencovers zu entwikkeln. Da gibt es die schlicht-sachliche, auf die Werke bzw. den Komponisten bezogene Umschlagsgestaltung. Die Da-Camera-Magna-Platte mit Schubert-Märschen für Klavierduo (SM 93145) benutzt eine der bekanntesten Schubert-Abbildungen, die lange nach dem Tode des Komponisten (nämlich 1834) angefertigte Zeichnung von Léon Noël. Wohl jedem Platteninteressenten ist dieses Schubert-Konterfei vertraut; sein „Informationswert" ist also gleich Null. Wir vermuten, daß gerade die Vertrautheit des groß quadratisch aufs Cover gesetzten Bildes fürs Design maßgebend war: Sie soll die nicht sehr bekannten Stücke und Interpreten womöglich kompensieren. Dem Käufer wird bedeutet: Er bekommt einen sicheren Wert. Was bei einer Großfirma und prominenten Interpreten als Einfallslosigkeit des Designers erscheinen könnte, hat in diesem Rahmen also eine „strategische" Berechtigung. Selbstverständlich könnte eingewendet werden, mit dieser Überlegung solle das Ungeschick und die Einfallslosigkeit dieser Lösung gutmütig bemäntelt werden. Aber so einfach, daß bloß immer neuartigere und originellere Bildideen beim Käufer Anklang fänden, funktionieren die Coverwirkungen nun einmal nicht.

Bilder der Komponisten gibt es häufig auf Covers; mehr allerdings noch innen oder auf den Rückseiten als frontal. Der Komponist auf der Schauseite signalisiert meistens den Versuch einer besonders repräsentativen Edition: Bei größeren Werkkomplexen bzw. Gesamtausgaben ist er die Regel (Mozart-Edition von Philips, „Symphonie der Welt" der DG). Am eindrucksvollsten war der Philips-Brauch, dikken Plattenpaketen halbplastische Komponistenmedaillons beizugeben; sie waren kleinodienhaft (oder auch wie Zuckergußgebilde) in die Kassettendecke eingelassen und verstärkten den Ruch der „Kostbarkeit", den jene fetten Anthologien vermitteln sollten. Die Komponistenbilder gewähren den mit ihnen geschmückten Veröffentlichungen eine gewisse Autorität und Authentizität. Intercord (INT 185 852) ziert eine Sammlung von Mozart-Symphonien, ausgeführt vom Stuttgarter Kammerorchester unter der Leitung von Karl Münchinger, mit der Abbildung einer Mozart-Plakette in Gold; dieses optische Zeichen ähnelt nicht nur den Aufklebern, die preisgekrönte Schallplatten bekommen, sondern as-







soziiert auch unterschwellig „geprägte" Hochwertigkeit.
Natürlich muß die Covergestaltung oft auch für etwas einstehen, was von den Platten selbst nicht gewährleistet wird. Nahezu ungewöhnlich ist die Coverwiedergabe eines Partiturausschnitts wie bei der Schwann-Veröffentlichung des Klavierquartetts c-moll von Schumann (VMS 1025). Die Autorität des Notentextes spielt gegenüber derjenigen der Komponistenperson im Bewußtsein (und Unterbewußtsein) des potentiellen Käufers offenbar eine viel geringere Rolle, wird auch in unserer immer weniger schriftbezogenen Kultur weiter heruntergespielt. Im vorliegenden Fall ergibt das abgebildete Notenblatt durch leicht schräge Perspektive vor allem einen graphischen Reiz, der durch braune Flecken und den beschädigten Rand des Notenpapiers noch intensiviert wird. Ein anderes Schwann-Beispiel (AMS 3525) zeigt die graphische Ausbeutbarkeit eines Komponistennamens. Die Anfangsbuchstaben der drei Vornamen von Hoffman ergeben so etwas wie ein Markenzeichenkürzel: Diese drei Buchstaben E. T. A. erscheinen denn auch ganz groß, während in den nächsten Zeilen Zuname, Werktitel und -bezeichnung sowie die Interpreten in immer geringeren Schriftgrößen aufgeführt sind.
Doch nur die Minderzahl der Schallplattencovers lenkt die Aufmerksamkeit auf die Komponisten oder das Komponierte. In der gängigen Musikverwertungspraxis sind die Interpreten, meist als Stars stilisiert, coverbeherrschend. Die Supermaestri wie Karajan, Bernstein, Solti, Mehta, Ozawa werden in schier unendlichen Varianten in dirigentischer Aktion wie auch in privaten Posen vorgeführt, desgleichen Sänger und Instrumentalisten. Kollektive gibt es viel seltener zu sehen, seien es Orchester oder Operntutti in der „Totale". Auch Operngesamtaufnahmen bevorzugen einen oder zwei Hauptdarsteller in Großaufnahme als Coverbild. Eine Schostakowitsch-Platte der CBS mit Rostropowitsch (CBS 75081) bringt eine sozusagen klasssische Gewichtsverteilung: Der musizierende Violoncellist prangt coverfüllend auf der farbigen Vorderseite, das vergrämte Antlitz des Komponisten ist auf der Rückseite unten in bescheidenem Format untergebracht. Origineller willfährt dem Starkult das RCA-Titelbild der sechsten Symphonie von Gustav Mahler (TL 03213): Der Dirigent James Levine wurde hierfür nicht fotografiert, sondern schwungvoll-skizzenhaft in wenigen Braun- und Rottönen gezeichnet, wobei einige besonders markante körperliche Merkmale (Brille, lidschwerer Blick, volle Unterlippe, Wuschelhaar) betont werden, die meisten Details aber wie bei einer Karikatur wegfallen. Ein togaartiger roter Umhang übt die stärkste optische Signalwirkung aus und mag einstehen für die „imperatorische" Funktion des Dirigenten. Man sieht: Der Aufbereitung der Interpreten zu wirkungsvollem Augenfutter sind keine Grenzen gesetzt. Eine Repertoirepolitik, die weniger auf Erschließung neuer oder unbekannter Musik als auf die Umwälzung des Standardvorrats mit immer wieder anderen (oder auch denselben „erfolgreichen") Interpreten ausgerichtet ist, schlägt sich auch in der Covergestaltung nieder.
Eine beträchtliche Anzahl von Covers bringt weder Komponisten noch Stars, sondern vermittelt so etwas wie das Ambiente der dargebotenen Musikstücke. Die neue „Tosca"-Aufnahme der Decca (6.35457 FA) kredenzt dabei das denkbar Naheliegende: die Engelsburg in Rom, den Schauplatz eines Teiles der Handlung, in einem Stich aus der Zeit, in der die Oper spielt.
Ebensowenig ausgefallen scheint die Supraphon-Bildidee für das Doppelalbum der Orchesterwerke Debussys (300 362-420): ein Gemälde von Fréderic Bazille mit einem sitzenden Mädchen in einer provençalischen Flußlandschaft, im Hintergrund ein Dorf, das vom frühen Cézanne gemalt sein könnte. Atmosphärischer, zugleich konstruktiv „gehärteter" Impressionismus als optisches Äquivalent für die Orchestermusik Debussys, das Ganze dann noch umgeben von einem verschlungenen Rahmenornament: das hat einen die Musik in solide Zusammenhänge „einordnenden", den Käufer freilich nicht überraschenden oder sonderlich stimulierenden Charakter. Viel verwegener war es schon von den Editoren der ersten Mahler-Symphonien-Ausgabe der DG, das Titelblatt mit einem flammenden Jugendstilgemälde zu füllen: Da wurden zwei Sachen, die gerade modisch en vogue waren, Jugendstil und Mahler, auf ziemlich grell dissonierende Weise zusammengebracht.
Es fehlt noch eine Coverspezies, die nicht nur bei musikalischen Kuriosa zum Zuge kommt, sondern, Triumph des kreativen Designers, auch beim Standardrepertoire schon recht energisch ihren Einzug hält: Man könnte sie als „Gag-Cover" bezeichnen. Bernsteins Einspielung der „Missa solemnis (DG 2707 110) wird dergestalt angeboten. Auf der Vorderseite der Kassette ist eine Engelsgestalt zu sehen, die von einem durchscheinenden hellen Schleiertuch vollkommen bedeckt ist. Das mutet ein bißchen wie Mummenschanz an, ist mit den exquisisit zarten, leicht verschwimmenden Grau-, Blau- und Grüntönen, in denen diese Frontseite gehalten ist, aber auch so etwas wie eine tiefsinnige „Deus-absconditus"-Metapher, die an die „geistliche" Ausnahmestellung des Werkes anklingt. Erlesen geschmackvoll auch die Verteilung der Schrift und ihre Relationen nach Farbe, Größe und Stärke. Idee und Ausführung verraten eine ästhetische Sorgfalt, wie sie nur selten in der Coverpraxis Anwendung findet. Dieses Beispiel verdiente selbstverständlich einen Preis als künstlerisch gelungenes Cover, und es gehört in Kunstbände (wie es sie in den USA gibt), die die schönsten Schallplattencovers dem Betrachter als nichts anderes denn als „schöne" Bilder darbieten.
Freilich: Jeder weiß, daß Plattenhüllen nicht der Turnierplatz des losgelassenen Schönheitssinnes sein können. Ein Firmenlimit dafür ist kaum die Regel, ebensowenig wie eines für eine quasi „wissenschaftliche" Werkpräsentation, wie sie vor allem früher bei der Archiv-Produktion der DG betrieben wurde; inzwischen arbeitet sie, vielleicht unter dem Einfluß der „Reflexe"-Serie, auch mit mehr aufs Auge zielenden Titelseiten.
Die Frage der Coverästhetik ist somit vor allem eine der angepeilten „Zielgruppen": Verrückt im Sinne des Marktes wäre es, wollte man Operetten mit Kandinsky- oder Hundertwasser-Frontseiten offerieren oder Avantgardeplatten mit bunt-drall strahlenden Interpretengesichtern in Großaufnahme. Wo es unscharfe Ränder und Überschneidungen der Repertoirebereiche gibt, sind Experimente und Irritationen auch schon zahlreicher. Stockhausen, Free Music und Free Jazz, internationale Folklore, „transzendentale" Beatmusik — das alles kann sich auch von der Coveroptik her durchmischen. Desgleichen scheint es marktkonform, mit Coversignalen eine „Ausweitung" des Hörerkreises zu betreiben. Das geschieht allerdings relativ selten durch Verfeinerung und „Intellektualisierung" wie bei unserem Missa-solemnis-Beispiel, sondern zumeist in der umgekehrten Richtung: „Platten des Monats" servieren dann auch mal anspruchsvolle Werke mit dem Keep-smiling eines Starinterpreten. Denn zuletzt zählt ja nicht, was „schön" ist, sondern was verkauft wird. Und wenn die Schallplattenfirmen zu etwas „erziehen" wollen (wobei sie auch die Covergestaltung als wichtigen Teil ihres Produkts benutzen), dann doch wohl nicht zu irgendwelchen ästhetischen Postulaten, sondern zum Plattenkonsum. Was bei den Produkten an „Schönem" dann herauskommt und ästhetisch befriedigt, weil es immer auch Innovation und Phantasie hereinbringt, ist nur Nebensache. Die zentrale Seite auch der ästhetischen Warenform ist also die ökonomische; Ästhetik bleibt dabei Dienerin. Die Weideplätze für Aug' und Ohr sind zu bezahlen. Hans-Klaus Jungheinrich

PHILIPS

Philips Cassetten

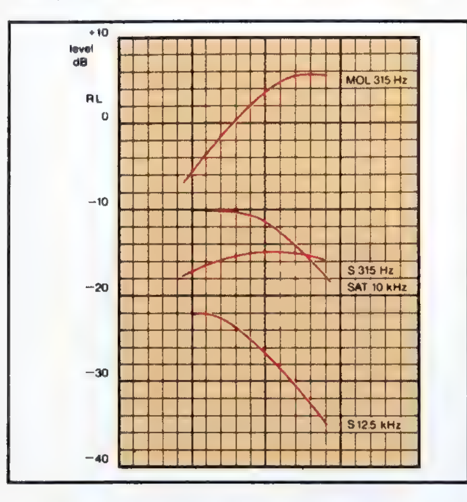


Für die Recorder und die Musik der Welt.

Mit der neuen Generation hat Philips ein Programm realisiert, das auf die Musik und die Recorder der Welt perfekt abgestimmt ist.

Philips, der Erfinder der Compact Cassette, hat damit die sinnvolle Lösung für ein weltweites Problem gefunden: für die immer komplizierter und vielfältiger werdende Technik von Cassettendecks und Recordern wurden 5 verschiedene Cassetten-Typen entwickelt, die optimal auf den jeweiligen Gerätetyp abgestimmt sind.

Ihre hervorragenden elektro-akustischen Eigenschaften gewährleisten beste Klangqualität bei der Aufnahme und Wiedergabe jeder Art von Musik. Denn alle 5 Cassetten verbinden gleichmäßige Leistung im gesamten Frequenzbereich mit großer Aussteuerbarkeit. Die untenstehende Grafik veranschaulicht Ihnen dies am Beispiel der Chromium-Cassette.



Zusätzlich bieten Philips Cassetten optimale Laufsicherheit durch die von Philips entwickelte und eingeführte Feder-Folien-Sicherheitstechnik (FFS). Sie verhindert Festlaufen und Schleifenbildung des Bandes. Dafür sorgen zwei gewellte, antistatische Folien, die das Band zuverlässig und ohne Gleichlaufschwankungen führen.



Ferro Die Ferro Cassette ist die für vielseitigen Gebrauch vorgesehene Standardqualität. Sie erzielt sehr gute Aufnahmen, auch wenn die Bedingungen nicht ideal sind.



Super Ferro Diese Cassette wurde für Aufnahmen hoher Klangqualität entwickelt. Sie ist durch ihre äußerst gleichmäßige Magnetbeschichtung sehr rauscharm.



Super Ferro I Die Super Ferro 1 Cassette wurde ebenfalls für Aufnahmen hoher Klangqualität entwickelt. Unterschied zu Super Ferro: höhere Vormagnetisierung (± 2 db).



Chromium Die Chromium Cassette erreicht in Aufnahme und Wiedergabe HiFi-Qualität. Ihre Chromdioxid-Beschichtung sichert auch in den höchsten Frequenzen hervorragende Klangqualität.



◀ **Ferro Chromium** Diese Cassette bietet optimale HiFi-Klangqualität in Aufnahme und Wiedergabe durch zweifache Band-Beschichtung aus Eisenoxid und Chromdioxid.

3. Runde



Hören Sie den Originalsound: Gewinnen Sie eine Reise zum Festival of Country Music in Wembley/London!

Wir laden Sie ein, sich den Originalsound anzuhören: Beim Internationalen Festival of Country Music in Wembley/London.

Wenn Sie obigen Text aufmerksam gelesen haben, wird es Ihnen nicht schwerfallen, die Fragen auf dem Coupon zu beantworten. Mit etwas Glück gewinnen Sie dann einen unserer Preise:

1. Preis:

Eine 3tägige Reise für 2 Personen zum Internationalen Festival of Country Music in Wembley/London. Eingeschlossen sind Anreise, Aufenthalt in einem exklusiven Hotel, Karten für das Festival sowie Taschengeld.

2.–6. Preis:

Je eine englische Gardetrommel.



7.–250. Preis:

Je eine Archivbox mit 3 Philips Cassetten der neuen Generation.

Und so können Sie mitmachen:

Bitte kreuzen Sie die richtige Lösung auf dem Coupon an, schneiden Sie den Coupon aus und kleben Sie ihn auf eine Postkarte. Diese senden Sie bitte bis zum 29. 2. 80 (Poststempel) an:
Philips GmbH
Compact Cassette
Postfach 10 14 20
2000 Hamburg 1

Dies sind die Fragen:

1. Die neue Generation der Philips Cassetten besteht aus
A 5 Cassetten-Typen
B 10 Cassetten-Typen
C 15 Cassetten-Typen

2. Philips Cassetten der neuen Generation bieten gleichmäßige Leistung
A nur im oberen Frequenzbereich
B nur im unteren Frequenzbereich
C im gesamten Frequenzbereich

Teilnahmebedingungen:

Teilnehmen darf jeder, außer Philips-Mitarbeitern und ihren Angehörigen. Jeder Coupon mit der richtigen Lösung nimmt an der Verlosung teil, die unter juristischer Aufsicht stattfindet. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Nicht ausreichend frankierte Einsendungen werden nicht angenommen. Eine Umwandlung der Preise in Bargeld ist leider nicht möglich.

COUPON Bitte die Lösungen ankreuzen:

Frage 1 ☐ A ☐ B ☐ C
Frage 2 ☐ A ☐ B ☐ C

Absender:

EINSENDESCHLUSS 29. Feb. 1980

H

Bitte einsenden an:
Philips GmbH
Compact Cassette
Postfach 10 14 20
2000 Hamburg 1

Plattenhüllentexte – Chance oder Alibi?

Die Geschichte des Plattenhüllentextes — der Einführung in Werk, Interpreten und Aufnahme also — ist bei weitem nicht so alt wie die Historie des Tonträgers selbst: Plattenhüllen, zumeist aus braunem Papier, hatten — sofern es sie überhaupt gab — lediglich die Funktion, die empfindliche Schallplatte vor Kratzern und Beschädigungen zu schützen; wenn man sie bedruckte, dann zumeist mit Werbung, mit Handhabungsempfehlungen für die Platte — für die rein dokumentarischen, für das Auffinden und Unterscheiden wichtigen Fakten (Werktitel, Interpreten, Plattenfirmen und Plattennummern) reichte der kleine Klebezettel im Plattenzentrum — und an mehr Information dachte man damals wohl noch nicht. Und Schallplattenkassetten, die die Werke auf mehreren Platten zusammenfaßten, kennt man auch erst seit knapp vierzig Jahren. Die Möglichkeit, die Plattenverpakkung zur Information zu nutzen, setzt sich eigentlich erst im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Langspielplatte, also kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, durch: Die Hüllenvorderseiten werden — mehr oder weniger ästhetisch, sachlich oder verspielt, poppig oder klassisch (aber das ist ein anderes Thema) — als Blickfang genutzt, die Hüllenrückseite dagegen bietet Platz für präzisere Angaben über den Platteninhalt (genaue Werkangaben mit einzelnen Sätzen, eventuell sogar mit der Spieldauer und mit differenzierteren Interpretenangaben, bisweilen auch — insbesondere bei Einspielungen, die sich um die Dokumentation seltenerer Werke bemühen — mit Angaben über die benutzte Notenausgabe, über die Art der Instrumente, über Einspielungsort und -datum. Lange Zeit maßstabsetzend waren hier die Publikationen der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, deren Aufnahmen mit geradezu minuziöser Genauigkeit dokumentarisch erfaßt waren — inzwischen sind die anderen Plattenfirmen hier, jeweils dem Sujet angemessen, nachgezogen, und heute kann man in der Regel sagen, daß die Informationen über Werk, Interpreten und Aufnahme weitgehend auch höheren Forderungen entsprechen, auch wenn vielfach noch die Namen der Tonmeister, wenn Aufnahmeort und Aufnahmedatum fehlen.

Der Idealzustand ist hier — da es sich um sachliche, nachprüfbare, einen präzisen Inhalt umschreibende Informationen handelt — verhältnismäßig leicht zu umschreiben: Zu fordern sind Angaben über Werk, Ausführende und Aufnahme, die eine unmißverständliche, klare und jederzeit nachvollziehbare Zuordnung und Unterscheidung zulassen. Dazu gehören genaue Werkbezeichnungen samt Opuszahlen, Entstehungszeiten und — was gerade bei Werken des Mittelalters und der Renaissance notwendig ist — präzise Angaben über den Komponisten oder — wenn es sich um einen Anonymus handelt — über Quelle, Fundort und Entstehungszeit der Notenhandschrift. Bei den Interpreten reicht — um ein Beispiel zu nennen — der Name eines Kammermusikensembles nicht aus, denn deren Besetzungen pflegen mehr oder weniger oft zu wechseln. Bei historischem Instrumentarium — und eigentlich auch bei Aufnahmen mit neueren Instrumenten, bei denen es, wie etwa bei Flügeln, auf die Markenunterschiede ankommt — sollten Instrumentenbauer und Entstehungszeit angegeben werden, ebenso gehört zu Orgelaufnahmen eine Instrumentendisposition. Was die Aufnahme selbst angeht, so wünscht sich der interessierte Plattenhörer Angaben über Ort und Zeit sowie über das Aufnahmeteam — haben doch Tonmeister heute oft eine eigene, wiedererkennbare „Handschrift". Angaben über das technische Equipment (Mikrophone, Bandarten, Bandmaschinen, Mikrophonaufstellung) dagegen dürften nur für einen kleinen Kreis interessant sein und können wohl fehlen. Scheint dieser Bereich gleichermaßen unproblematisch wie weitgehend erfüllt, so läßt sich solches von der Werkeinführung nicht sagen: Informationen zu den aufgenommenen Kompositionen, deren Umfang heute zwischen knappen Hinweisen und ausführlichen Essays, ja wissenschaftlich abgesicherten Aufsätzen schwankt, sind einer Problematik ausgesetzt, die nicht unmittelbar mit der Schallplatte zu tun hat, sondern das Reden über Musik im allgemeinen thematisiert.

Ein kleiner Exkurs sei hier erlaubt: Das „Reden über Musik" außerhalb des wissenschaftlichen oder metierhaften Diskurses, also zum Gebrauch musikalischer Laien, hat sich spätestens seit Beginn unseres Jahrhunderts, aber wohl schon früher, verselbständigt, hat sich gelöst vom wissenschaftlichen Diskurs, vom Jargon der Musiker und hat — dabei weitgehend orientiert an der Wissenschaftsmethodik der Hermeneutik — so etwas wie ein unabhängiges Eigenleben geführt. Während die Musikwissenschaft seit gut fünfzig Jahren einer hermeneutischen Beschreibung musikalischer Kunstwerke im Stile eines Kretzschmar, Riemann oder Schering zunehmend kritisch gegenüberstand und an die Stelle einer blumigen, metaphernreichen, dem musikalischen Werk an Kunstwert nacheifernden Sprache die nüchterne, nachprüfbare, faktenkonzentrierte Analyse setzte, blieb der Stil der musikalischen Populärliteratur diesem hermeneutischen Stil verhaftet — und was hinzukam: ihre Autoren, insbesondere die Verfasser unzähliger Konzertführer — von Karl Storck über Otto Schumann, Gerhart von Westerman bis zu Hans Renner — verfügten nicht über jene umfassende Fachkenntnis wie ihre genannten musikwissenschaftlichen Vorbilder, versuchten dies jedoch auszugleichen durch eine wortschöpfende Phantasie, die für den kritischen Leser oft an der Grenze zur Parodie entlangbalanciert, oft genug diese Balance verliert und zudem in der Regel — was die Auswahl und die Bewertung angeht — massive ideologische Wertungen ins Spiel bringt. Für den Historiker, der sich mit Rezeptionsforschung befaßt, gibt es kaum aussagekräftigere Belege, denn hier (man lese nur einmal die Mahler-Beschreibungen in den einschlägigen Konzertführern) findet man unverstellt das, was zu je einer Zeit als communis opinio galt (und gilt). Daß nun aber das, was in einem Konzertführer steht, den lesenden Konzertbesucher über das Werk, das er hören soll, informiere, ihn zu einem fundierteren Urteil befähige, war und ist eine zwar weit verbreitete, aber nichtsdestoweniger irrrige Meinung, denn Information im Sinne einer intersubjektiv überprüfbaren, an wissenschaftlich belegbaren Fakten orientierten Mitteilung enthalten die wenigsten Konzertführer; sie überliefern vielmehr — überspitzt gesagt —, was der Musikfreund hören soll: dräuende Schicksalsmächte, titanisches Ringen, heldisches Unterliegen, Kampf und Sieg, Finsternis und Sternenglanz — hier wird die Funktion umgedreht, wird Musik zur Illustration trivialer Alltagsmythen.[1]

Die Werkeinführungen auf den Plattenhüllen sind nun — und das rechtfertigt diesen Exkurs — lange im Schatten dieser populären musikliterarischen Subkultur gesegelt. Was man im Konzertführer lesen konnte, stand jetzt, verkürzt, verändert oder einfach plagiiert, auf den Plattenhüllen, und die Misere unserer populären Musikliteratur erwies sich erneut — denn anders als etwa in den angelsächsischen Ländern oder, wenn auch bisweilen anfechtbar, in Frankreich klafft im deutschsprachigen Bereich zwischen der wissenschaftlichen, zumeist für den Laien gar nicht rezipierbaren Fachliteratur und dem populären Schrifttum eine Lücke. Einen musikalischen Fachjournalismus, der die wissenschaftliche Forschung rezipiert, der selbst forschend und analysierend tätig ist und der zugleich in der Lage ist, das wissenschaftlich Gesicherte ohne allzu großen Rest in eine verständliche, sachlich informierende Sprache umzusetzen, die auch dem Musikfreund zugänglich ist, gibt es bislang nur in wenigen Ansätzen — und Tendenzen zu einem eher wieder irrationalen, ans Schwafelnde grenzenden Feuilletonismus, der sich im Zuge kulturellen Rollbacks in verschiedenen Tageszeitungen breit macht, droht das Errungene bereits wieder unter ausblähenden Wortungetümen zu verschütten. Gleichwohl scheint die Situation bei den Schallplatten derzeit generell noch erträglich. Zwar denken viele Plattensammler mit Wehmut an so exzeptionell und ausführlich kommentierte Editionen wie die Archiv-Produktionen der fünfziger und sechziger Jahre oder an die ersten Wergo-Platten, denen — der neuen Musik als besonders kommentarbedüftig angemessen — oft umfangreiche, Broschürenformat anneh-

mende Essays und Aufsätze beigelegt waren. Zu den herausragenden editorischen Leistungen der Schallplattenindustrie, die auch den Anspruch des Kulturträgers einlösten, gehören die Buchpublikationen zur Beethoven-Edition, zur Plattenreihe „Symphonie der Welt" und zur Einspielung der Streichquartette der Wiener Schule. Daneben fallen die gängigen Produktionen natürlich ab, und nicht für jede Einzelplatte kann man bücherstarke Kommentare fordern — zumal man dann auch Gefahr läuft, daß diese ungelesen bleiben.

Worauf kommt es bei einer Werkeinführung zu einer Schallplattenaufnahme an? Mir erscheinen die folgenden Gesichtspunkte für die Bewertung eines Plattentextes wichtig:

1. gilt es, eine Sprachebene zu finden, die für den musikalisch nicht vorgebildeten, aber interessierten und lernwilligen (andere lesen den Text ohnehin nicht) Plattenhörer verständlich, anregend, aber nicht niveaulos ist. Pseudowissenschaftlicher Jargon ist ebenso zu vermeiden wie blumige Metaphorik, wobei der Text nicht auf Anschaulichkeit und bildhafte Analogien verzichten muß. Deutlich muß aber stets sein, daß es um sprachliche Hilfskonstruktionen zur Erläuterung und Erhellung musikalischer Sachverhalte geht, nicht um musikalische Inhalte.

2. gilt es, im inhaltlichen Bereich gleichermaßen zu informieren über Entstehung, Anlaß und äußere Umstände des Werkes, seines Komponisten, der Entstehungszeit — gerade für den Nicht-Fachmann vermögen einige sinnvoll ausgewählte kulturhistorische Fakten, einige Aussagen von Zeitgenossen, dokumentarisches Material — auch und gerade in Form von knapp kommentierten Abbildungen — mehr über den historischen Hintergrund eines Werkes zu vermitteln als allzu detaillierte Analysen. Gleichwohl kann die Beschreibung des historischen Umfeldes die Werkeinführung selbst nicht ersetzen: Informationen über die Werkgestalt, über Satzcharaktere und Formverläufe, über den Stellenwert des Werkes und einzelner signifikanter Werkdetails innerhalb der Gattungsentwicklung sollten dem Plattenhörer einen gedanklichen Werkumriß vermitteln, den er beim aufmerksamen Hören wiederfinden und gegebenenfalls durch eigene Beobachtungen erweitern und vertiefen kann.

Diese Forderungen, so einleuchtend, ja geradezu selbstverständlich sie erscheinen mögen, scheitern heute zumeist weniger am Unvermögen der Hüllentextautoren als an den mit dem Umfang knausernden Plattenfirmen. Eine sinnvolle, für den Leser ergiebige Werkeinführung braucht einen gewissen Raum — auch und gerade dort, wo es um vermeintlich „bekannte" Werke geht, denn deren Bekanntheit reduziert sich, fragt man einmal nach, zumeist auf einige triviale Schlagworte im Stile des „so klopft das Schicksal an die Pforte". Doch dem Raumbedürfnis der Hüllentexter hat der Rotstift der Kalkulatoren zumeist enge Grenzen gesteckt — da muß man, zumal wenn der Text gleich in drei oder vier verschiedenen Sprachen Platz finden soll, über eine Vielzahl von Werken auf einer oder anderthalb Schreibmaschinenseiten Auskunft geben: was dabei herauskommt — entweder unverständliches Eingeweihtenchinesisch oder unverbindliches Drüberhinreden —, wissen wir alle aus täglicher Erfahrung. Die Juroren des Deutschen Schallplattenpreises haben sich einmal verstärkt für eine ausführlichere Berücksichtigung (und gegebenenfalls dann auch negative Bewertung) der Hüllentexte bei den für den Wettbewerb eingereichten Aufnahmen ausgesprochen, um hierdurch das Qualitätsniveau anzuheben — bislang ohne Erfolg.

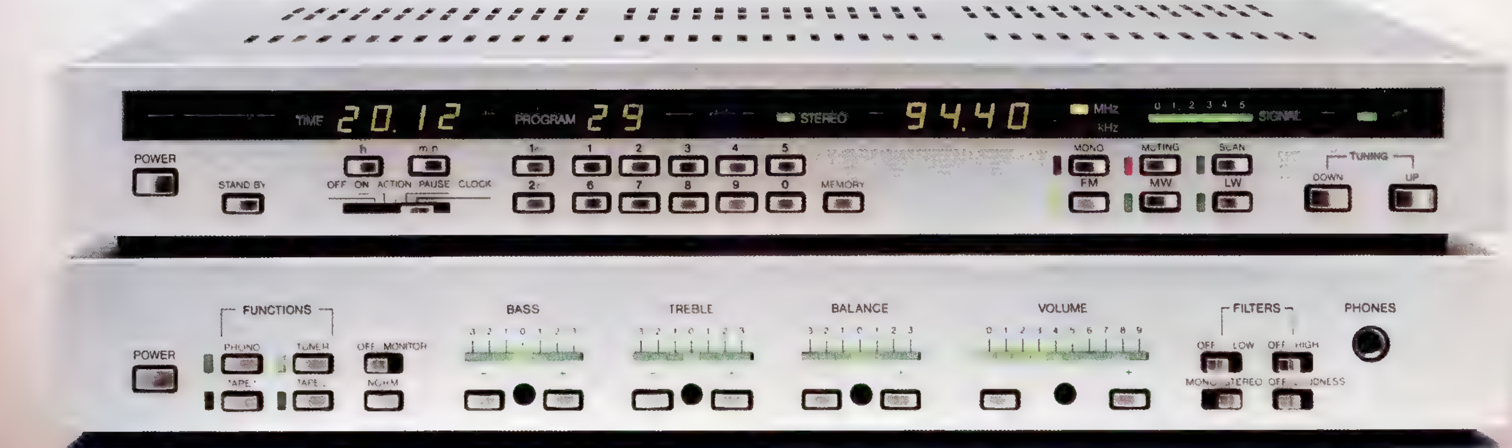
Besonders prekär ist die Situation im Bereich all jener Musik, deren Kenntnis man in der Regel nicht voraussetzen kann: also der Musik vor Bach und nach Brahms. Da gibt es zwar — etwa bei der Reflexe-Reihe der Electrola, der Archiv-Produktion der DG, den Editionen „Das alte Werk" von Telefunken — immer wieder sorgfältige, wissenschaftlich fundierte, zuverlässig dokumentierte Texte, aber leider auch zahlreiche negative Beispiele. Und bei der neuen Musik ist es noch schlimmer. Ein Vergleich: Eine der ersten Platten der Wergo-Serie, die Aufnahme von Schönbergs Monodram „Die Erwartung" op. 17 unter Hermann Scherchen, hatte ein zwölfseitiges, großformatiges Beiheft mit einem ausführlichen, ungemein kenntnisreichen Aufsatz von Helmut Kurchmeyer — eine der jüngsten Platten der Reihe, das Klavierrecital von Volker Banfield, muß mit einem Kommentar von fünfundfünfzig Zeilen — für vier Werke mit einer Spieldauer von insgesamt vierundfünfzig Minuten — auskommen. Kommentar überflüssig. Ein anderes Beispiel: Vor einiger Zeit wurde der Autor gebeten, für eine Platte mit Flötenmusik des 20. Jahrhunderts (sieben verschiedene Stücke, die zwischen 1913 und 1978 entstanden waren) den Hüllenkommentar zu verfassen, auf achtzig Schreibmaschinenzeilen. Er lehnte ab, bot an, den Text für ein Beilageblatt zu verfassen — worauf sich die Plattenfirma nicht einlassen wollte, aus Kostengründen, wie es hieß, ohne daß vorher über das Honorar verhandelt worden wäre. Die Platte erschien mit dem Kommentar eines vielbeschäftigten Kollegen, doch dessen Text informiert knapp über die Komponisten, kaum oder gar nicht über die Werke, und er ist zudem nicht frei von sachlichen Fehlern und Mißverständnissen — für das Verständnis der eingespielten Werke vermag er, was nicht verwundert, nichts beizutragen. Hier ist fast der Punkt erreicht, an dem *kein* Text ebenso informativ wäre. Solange so etwas vorkommt, ja zum Teil sogar die Regel ist, unterläuft die Schallplattenindustrie die selbstgesetzte Forderung nach Anerkennung des Tonträgers als kulturell wichtiges Medium (es geht um die Halbierung der Mehrwertsteuer, die dem Buch zugestanden ist, der Schallplatte aber bisher — und wie man sieht, mit guten Gründen — verweigert wird.

Doch schließen wir nicht mit einem negativen Beispiel — denn es gibt auch positive: Eines der markantesten liegt für mich in den fast ideal zu nennenden Schallplatteneinführungen des Frankfurter Musikwissenschaftlers Ludwig Finscher, der eine Vielzahl von Streichquartettplatten mit Kommentaren versehen hat, deren Materialfülle, Übersichtlichkeit und Detailklarheit korrespondieren mit einer unaufwendigen, dabei stets flexiblen, informativen Sprache — es geht also.

Wulf Konold

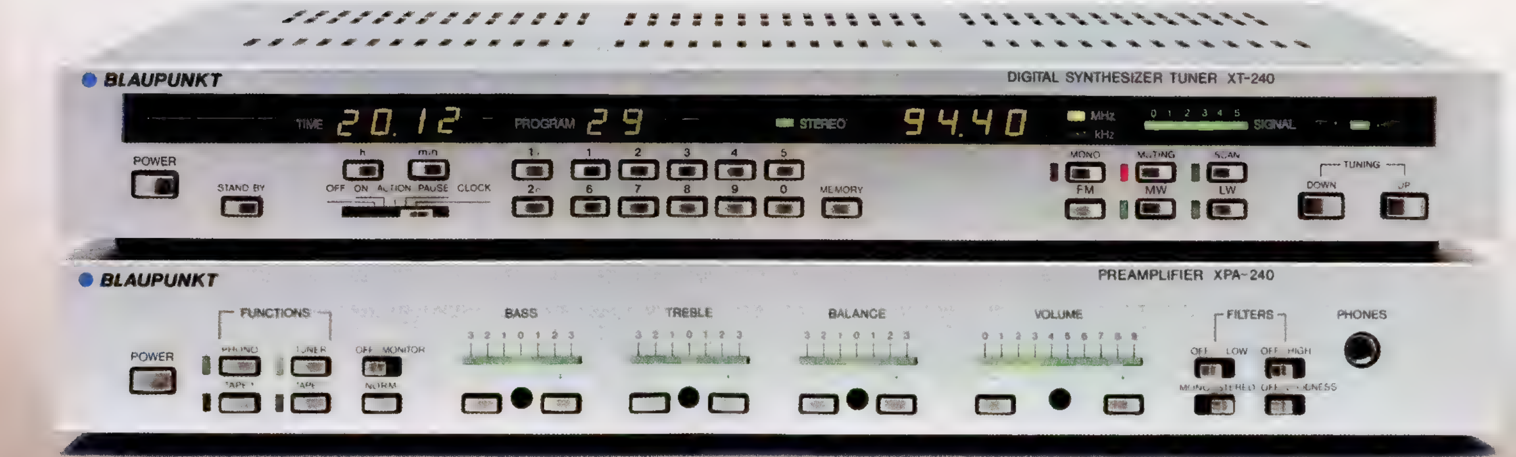
[1] In meinem Kommentar zur Partiturausgabe von Beethovens fünfter Symphonie (München und Mainz 1979) habe ich eine Blütenlese von seit dem 19. Jahrhundert unverändert tradierten Trivialmythen zusammengestellt.

Nein.



Wir hätten für unser Spitzensystem noch viel mehr Bedienungsmöglichkeiten am Gerät entwickeln können. Eindrucksvoll nur im Prospekt: denn wie es klingt, was Sie am Gerät einstellen, hören Sie erst in Ihrem Sessel.

Ja.



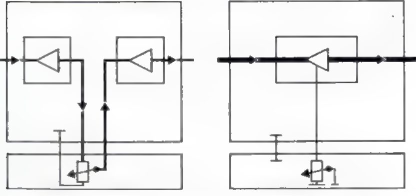
Wir haben statt dessen für das neue Blaupunkt Spitzensystem X-240 eine Fernbedienung entwickelt. Eindrucksvoll in jedem Wohnzimmer: denn wie es klingt, was Sie vom Sessel aus einstellen, hören Sie sofort.

Was Sie bezahlen, können Sie beim System X-240 hören . . .

Wir haben keine Mark für irgendwelche „Supertechniken“ verschwendet, von denen Sie höchstens im Prospekt und am Preis etwas merken. Sie kaufen sinnvolle Technik, die Ihnen zugleich Fernbedienbarkeit und exzellente Wiedergabetreue bietet.
Beim HiFi-System X-240 können Sie alle Komponenten fernbedienen. Auch Cassetten-Aufnahme, Plattenspieler-Start und Stopp, Senderwahl sowie Lautstärke- und Tonwert-Einstellung, „N“-Werte-Aufruf und Tonstopp.



Das Fernbedienungssystem ist auch verwendbar für Blaupunkt Fernseher, Videorecorder und Videotextsysteme. Sie können alle Geräte mit einer einzigen Fernbedienung steuern. Fernbedienung und extreme Musik-Wiedergabetreue galten bei manchen HiFi-Liebhabern lange Zeit als unvereinbar. Dafür gibt es keinen Grund mehr – dank neuer Techniken wie der „kalten Regelungstechnik“ (rechts) zum Beispiel.



Durch diese Technik kann man die normalerweise störempfindlichen Leitungen für die Musik-Signale extrem kurz halten: extrem wenig Störmöglichkeiten, dadurch extrem wenig Verzerrungen. Erst die „kalte Regelungstechnik“ machte übrigens eine gute Fernbedienungs-Anlage mit so kompakten Abmessungen möglich.

Über 8 Tip-Tasten können Sie Bässe, Höhen, Balance und Lautstärke an jede Musik anpassen. Diese Werte können Sie auch individuell speichern und durch die Taste „N“ jederzeit abrufen.
Eine exaktere Sendereinstellung als beim Empfänger XT-240 (quarzstabilisierter PLL-Synthesizer) dürften Sie kaum finden. Auch die Rundfunkanstalten stimmen ihre Sendefrequenzen quarzgenau ab.

. . . oder sehen und anfassen.

Die Abstimmung ist sehr komfortabel zu bedienen: Starten Sie den Mikroprozessor-Sendersuchlauf – wenn der dann stoppt, ist eine Senderfrequenz mit der größtmöglichen Schärfe eingestellt. Der XT-240 hat noch zwei andere Abstimm-Möglichkeiten: manuell oder direkte Frequenzeingabe über die Zehnertastatur. Und einen Stationsspeicher für 29 UKW/MW/LW-Senderfrequenzen – die können Sie mit der Fernbedienung abrufen. Die 29 Sender bleiben ständig quarzgenau gespeichert – selbst bei Stromausfall.
Eine Digitaluhr mit quarzgesteuerter Gangreserve schaltet auf Wunsch selbsttätig den Empfänger und die Cassettenmaschine XC-240 ein und aus. Der Vorverstärker XPA-240 ist mikroprozessorgesteuert: mehr Sicherheit in der Bedienung, weniger mechanisch bewegte Teile, also weniger Verschleiß.

HiFi von Blaupunkt: keine Technik nur fürs Papier.

Sie zahlen nur für Leistungen, die Sie hören können oder die sich im Bedienungskomfort bemerkbar machen. Beim Vorverstärker XPA-240, Hauptverstärker MA-240 (2x65/120 W Sinus/Musik), Empfänger XT-240, der HighCom®-Cassettenmaschine XC-240 und dem Plattenspieler XP-240 (Direktantrieb).
Neben dem „X-240“-System gibt es auch das „240“-System ohne Fernbedienung. Dazu genau abgestimmte HiFi-Boxen für jedes System. Auch für die besonders preisgünstigen Systeme „110“ und „150“.
Blaupunkt HiFi bekommen Sie nur beim Fachhandel. Prospekte und Händlernachweis schicken wir Ihnen. Schreiben Sie uns – Stichwort „HiFi“ und Ihr Absender genügen. Oder schicken Sie uns den Coupon.



Blaupunkt HiFi. Hören Sie mehr von Ihrem Geld.

Ja, senden Sie mir ausführliche Informationen über das Blaupunkt HiFi-Programm.

Mein Name

Straße Nr.

Ort

Blaupunkt Werke GmbH, – Abt. WEB –, Postfach, 3200 Hildesheim





Schwelgen in Bildern und Worten



Wie Plattencover in Rock und Jazz die Rezeption beeinflussen

„Kennst du diese Platte?", fragte mich ein Freund und reichte mir das Cover herüber. Auf einem großen weißen Passepartout schimmerte Heimat in Abendstimmung. Ich hatte bis dahin noch nichts von einem Musiker namens Pat Metheny gehört. Der Titel der Platte interessierte mich: „Bright Size Life". Weitläufiges Leben. Darunter, passend, ein Gefühl von Weite und Ruhe im Bild.
Ich glaube, ich war in diesem Augenblick schon voreingenommen. Eine Musik zu diesem Bild, die mußte einfach gut sein. Und ich muß zugeben, daß mir bis heute dieses wunderschöne Cover und auch der verheißungsvolle Titel der Instrumental-LP nicht aus dem Kopf gegangen sind. Beide gehörten zu meinem nachträglichen Musikerlebnis, und ich werde sie wohl auch nicht mehr los.

Das ECM-Cover der Pat-Metheny-Platte war nicht der einzige Fall von (Vorher-)Bestimmung meines Hör-Erlebens durch Bilder. Solche visuelle Konditionierung der Rezeption ist zumindest auf dem Rock-, Jazz- und Schlagermarkt gang und gäbe — nicht nur durch die ständige Bilderberieselung in Zeitschriften, Fernsehen und optisch spektakulär inszenierten Konzerten, sondern eben auch durch attraktive Plattencover. Eine Ausstellung zur fünfundzwanzigjährigen Geschichte des Rock'n'Roll, die im Februar 1978 in Hamburg stattfand, stand sogar unter dem Motto „Das Bild macht die Musik". Vermutlich haben die Veranstalter mit dieser kecken These recht.
Es greift jedenfalls zu kurz, Plattencover — ein Teil der Rock-Bilderwelt — allein als Wer-

bung zu betrachten und, je nach Standpunkt, als solche zu verdammen oder hochzuhalten. Das Plattencover ist längst Bestandteil der Musikrezeption geworden: Schon als Werbeträger entscheidet es oft darüber, welche Musik für einen selbst in der Fülle des Ladenangebotes überhaupt noch stattfindet (Kauf „auf Verdacht"), und seine ästhetische Gestaltung schafft Hörerwartungen, die in der Erfahrung der Musik wohl untilgbar eine Rolle spielen — die Möglichkeit der Enttäuschung inbegriffen. Nicht Werbeschelte wäre also am Platz, sondern eine Betrachtung des Covers als Faktor der Rezeption.

Kunst oder Kommerz?

Den wohl umfassendsten Versuch, das Medium Plattencover nach Gattungen zu gruppieren, haben zwei englische Designer unternommen, die selbst maßgeblich seine Entwicklung vorangetrieben haben: Storm Thorgerson von der Firma Hypgnosis und Roger Dean. Ihr „Album Cover Album" (erschienen bei Dragon's World, Surrey) ermöglicht einen guten Überblick über die etwa siebzigjährige Geschichte der Schallplattenhülle in der populären angloamerikanischen Musik. Nach der Lektüre dieses Bilderbuches hat man das Gefühl, daß es wohl vielmehr private, künstlerische, narzißtische Ideen als Marketing-Konzepte sind, die über die Beschaffenheit (und, nebenbei, den Verkaufserfolg) einer Plattenhülle entscheiden. Zu den Rock-Covers ab 1966, dem Jahr des Psychedelia-Booms, etwa schrieben die Herausgeber: „Das Interesse der Rockgruppen an ihren Schallplattenhüllen brachte sie dazu, Designer, Künstler und Photographen eigener Wahl zu beschäftigen. Die Schallplattengesellschaften ließen sie unbehelligt so arbeiten, denn was dabei herauskam, erwies sich als kommerziell erfolgreich. In gewisser Hinsicht wurden althergebrachte kommerzielle Kriterien vergessen, die Hüllen wurden abstrakt und so farbig und verschieden wie die Schallplatten, die sie enthielten." Nach Psychedelia ging in der Cover-Gestaltung „alles".

Auch Roslav Szaybo, Art Director bei der britischen CBS, gibt eine Beschreibung seines Jobs, nach der man Verschwörungstherorien weitgehend vergißt: Bei der Gestaltung eines Covers haben anscheinend so viele Leute die Möglichkeit, ihren persönlichen Geschmack unterzubringen, daß man von einem kommerziell geplanten Produkt kaum noch reden kann. Die Beschreibung seines Arbeitsalltags liest sich wie ein Slapstick: Er hat es scheinbar mit lauter liebenswürdigen Spinnern zu tun, die aus irgendwelchen unerfindlichen Gründen dann plötzlich gelb haben wollen, was blau geplant war.

Solche Berichte aus der Branche sind natürlich mit Vorsicht zu genießen. Aber wer sich allein die Verschiedenheit der Hüllen vergegenwärtigt, die bei einer einzigen Gruppe auftauchen kann, wird die Suche nach einem Verkaufskonzept hinter der Hülle getrost aufgeben dürfen: Die Gestaltung bestimmen vorwiegend Künstler und Möchtegern-Künstler, die nach oft uneindeutigen Briefings von Musikern, Produzenten, Managern an die Arbeit gehen und — wie etwa bei der Firma Hypgnosis selbstverständlich — vor allem die Musik auf sich wirken lassen. Die Rezeption ist im Cover also oft schon als ästhetisches Moment enthalten.

Natürlich gibt es auch lieblose, nach reinen Kommerzaspekten gefertigte Hüllen (irgendein Bild vom Musiker und den Titel drauf...). Aber was beim Schlager die Regel ist, ist beim Rock und Jazz eher die Ausnahme. Rock und Jazz sind als Kunstformen ambitionierter: Das hat nicht nur Auswirkungen auf die Produktionskosten der Musik, sondern auch auf die professionelle Gestaltung der damit unlösbar verknüpften Bilderwelt. Zumindest der Rock jedoch ist noch mehr als eine Kunstform: Er wird auch als *Lebens*form begriffen, hat sichtbare und spürbare Auswirkungen auf den Alltag des Fans — in Kleidung, Einstellungen, Bewegungen, Idealen. Auf dem Cover findet so etwas Ausdruck, allein durch die Musik ist es meist nicht vermittelbar.

Mitteilungen per Cover

Die älteste und wichtigste Funktion des Covers ist — neben dem Schutz seines empfindlichen Inhalts — der Transport von Sachinformationen: Wie heißen die Stücke, wer spielt sie, wann, wo, mit wem wurden sie aufgenommen etc.? Heute finden sich jedoch nur noch selten Hüllen, die nicht weitere Mitteilungen enthalten. Das Rock-Cover ist mehr und mehr zum Träger von Ideologie geworden. Die Musik wird in außermusikalische Zusammenhänge gestellt, durch Textbeigaben, für deren Aufmachung es kaum noch Grenzen gibt: Absichtserklärungen von Musikern, Deklarationen für oder gegen einen bestimmten Lebensstil, Danksagungen, Reiseberichte, Widmungen und in letzter Zeit auch immer häufiger: Songtexte. Plattencover können so etwas sehr Privates, Intimes bekommen oder auch: politischen und programmatischen Charakter.

Gerade in dem Trend zum Abdruck der Songtexte auf der Hülle dokumentiert sich ein wachsendes Bedürfnis nach mehr als nur musikalischer „Bedienung". Und seit es in der Rockmusik die sogenannten Konzept-Alben gibt, ist Programmatik fast selbstverständlich: Rockplatten sind immer mehr zu *Manifesten*, zu abgeschlossenen Werken mit „Grundaus-













sage" geworden. Die kann politisch oder mystisch oder religiös oder rein musikalisch sein, das Cover bietet allemal die Möglichkeit, ein solches Mittel zu verdeutlichen. Mehr noch: Ohne das Cover würden die programmatischen Aspekte der Platte wahrscheinlich gar nicht erkannt, zumindest nicht von den meisten deutschsprachigen Rockmusikfans.

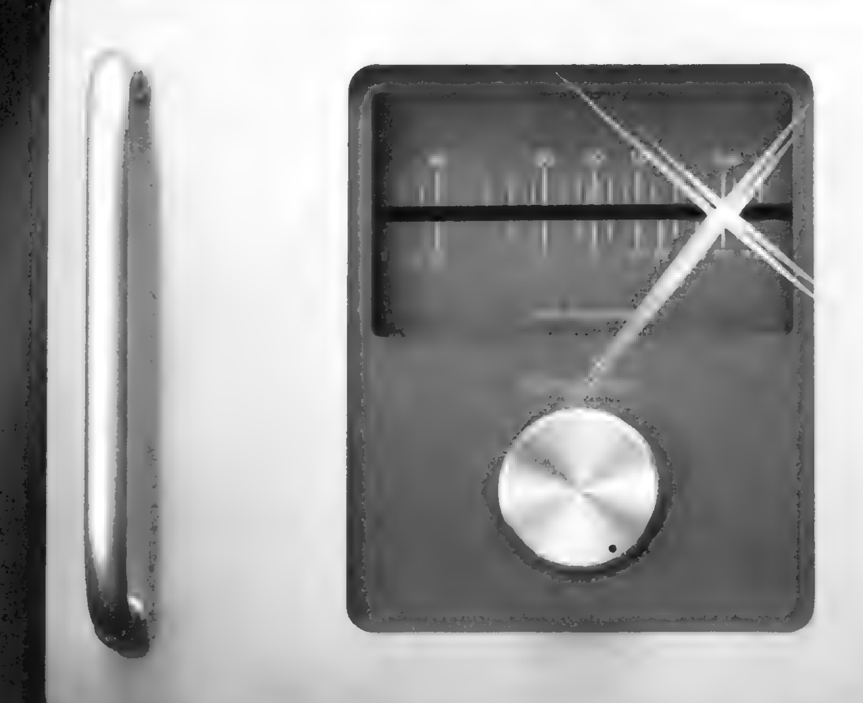
Es ist klar, daß solche programmatischen Vorgaben nicht ohne Auswirkungen auf die musikalische Beurteilung (des Fans oder Kritikers) bleiben. Entdecke ich auf dem Cover eine Traumlandschaft, erwarte ich selbstverständlich eine musikalische Reise dorthin (z. B. Yes — „Tales From Topographic Oceans"); steckt im Bild eine Parodie oder einfach Ironie, werde ich Musik und Texte daraufhin abhören (Supertramp — „Breakfast in America" oder „Crisis? What Crisis?"). Ob sozialkritische Motive oder solche, die bloß eine Stimmung produzieren: das Cover ist ein Schlüssel zum Verständnis der Musik. Die in dieser Hinsicht aufwendigste und beste Hülle, die ich kenne, ist das Cover der Jethro-Tull-LP „Thick as a Brick": Die Platte steckt in einer zwölfseitigen Satire auf eine Lokalzeitung, die für sich genommen eine Meisterleistung ist; der Plattentitel heißt übersetzt „Dumm wie Stroh", der Text der LP ist eine geharnischte Kritik bürgerlicher Kurzsichtigkeit gegenüber Humanität, Ökologie und Moral, die Zeitung macht den Muff der Kleinstadt deutlich, in dem das unzulängliche, verschrobene Bewußtsein so vortrefflich gedeiht. Allein für das Lesen der Hülle braucht man zwei Stunden.

Nur ganz selten (und dann meist schlecht) wird auf dem Rock-Cover das Produkt im Sinne von Werbung angepriesen. Gelegentliche Hinweise darauf, daß die LP einen bekannten Titel der Gruppe enthält, sind meist nur als Aufkleber vorhanden, und daß die LP klebrigerweise den Deutschen Schallplattenpreis erhalten hat, interessiert, meine ich, kaum jemanden. Jene „Verkaufsargumente", die sich in Anzeigen finden („seine bislang stärkste Platte", „Deutschlands Rock-Pop-Band Nr. 1", „geht tierisch los"), findet man auf Covers kaum, sie würden auch nicht ziehen. Das Cover wird vielmehr als authentisches Produkt der Musikerambitionen erfahren, es muß „für sich" und die Musik sprechen. Beides wird als Einheit gesehen, und wo die sich nicht herstellen läßt, ist das beste Cover vergebene Müh'.

Vision: Markt ohne Hüllen

Stellen wir uns abschließend einmal vor, es gäbe keine Cover mehr, sondern nur noch praktische Verpackungen. In einem Kommuniqué hätten sich sämtliche Schallplattengesellschaften verpflichtet, ihre Platten nur noch in steifer beiger Pappe feilzubieten, in einheitlicher Typographie versehen mit den nötigsten sachlichen Informationen. (Oder könnte man nicht auch die weglassen? — Wir wollen doch schließlich Musik hören und uns nicht in Fakten suhlen, oder... ?). Die Läden boten ein Schreckensbild: Unisono stände Rock neben Jazz neben Schlager neben Klassik: Peter Alexander neben Toscanini, Abba neben Zappa, Miles Davis neben Roberto Blanco. Und alles, für Wortkundige, alphabetisch geordnet. Denn Ordnung muß ja sein. Oder?

Wolfgang Spindler


Phase Linear
Model 400 Series Two
Audio Standard Amplifier




Concept-HiFi


Berliner
Jazztage
'79

Als Tendenzen bei den diesjährigen Berliner Jazztagen schälten sich heraus: Die Elektronik als Mode ist vorbei; das Publikum hat sich normalisiert; der Jazz hat seinen „grünen" Flügel; auch die Revolutionäre verstehen sich neuerdings als Kulturträger; statt richtungweisender neuer Trends gibt es eine Aufarbeitung der Tradition; mit zwei Frauen als Bandleader gibt es ein Zeichen der Emanzipation; das Medium Fernsehen verliert an Aufdringlichkeit.

Tendenzen

Das bedarf der einen oder anderen Erläuterung. Zur Elektronik: Zwar war der Jazz-Rock als inzwischen weitgehend kommerziell ausgegliedert worden, aber wenn in sechs Konzerten nur zwei Synthesizer und ein Elektropiano vorkommen, darf man trotzdem sagen, daß dieser Trend zurückgeht. Nicht mehr jeder Saxophonist und Trompeter fühlt sich verpflichtet, sein Instrument an einen Oktavdivider anzuschließen, um weiter „in" zu sein. Damit verbunden ist eine etwas erträglichere Lautstärke.

Zum Publikum: Die Zeit der abenteuerlich gekleideten Hippies, Blumenkinder und Alternativler ist vorbei, auch die dramatischen Saalschlachten zwischen Buhrufern und Beifallklatschern finden nicht mehr statt. Natürlich ist das Berliner Publikum nicht bürgerlich oder gar brav-bieder geworden und noch jederzeit für eine Provokation gut, aber das Klima ist für die Musiker kein Ärgernis mehr.

Der „grüne Jazz": Zwar gibt es den lyrischen Kammer-Jazz, schlagzeuglos und introvertiert, romantisch und verinnerlicht, schon seit mindestens 1972, als Gary Burton die Solowelle einleitete, aber er steht jetzt in einem größeren gesellschaftlich-politischen Umfeld. Wenn man Reinheit und Sparsamkeit, natürlichen Klang und individuelle Selbstverwirklichung auf seine Fahnen schreibt, sind die Parallelen zu den jüngsten politischen Bewegungen offenkundig. Und daß die Musiker das Jahre vor den Politikern taten, beweist einmal mehr die Rolle der Musik als sensibles Barometer des Zeitgeistes. Freilich gehört — wie das Programmheft richtig sagt — zur „Romantisierung auch Vereinzelung", aber in eben dieser Vereinzelung des Musikers erkennt sich der vereinsamte Hörer und findet auf diesem Wege Bestätigung und Trost. Daß die Jazzrevolutionäre sich neuerdings als Kulturträger verstehen, signalisiert — zunächst optisch — ihre Kleidung. Denn nicht nur die Akiyoshi/Tabackin Bigband tritt mit Schlips und Weste auf, auch die Leute aus den Lofts, die Experimentierer aus den Fabrikhallen in New York und Chicago, wie das World Saxophon Quartet und das Von Freeman Quintet, kommen in Smoking und feinem Anzug. Sie wollen nicht mehr zum Untergrund gehören, wollen aus der Subkultur die Silbe „Sub" gestrichen haben. Das führt gradlinig zum Diskussionspunkt der Programmgestaltung. Dem Leiter der Jazztage, George Gruntz, wurde der Vorwurf gemacht, daß er nicht den Mut habe, neue Trends aufzuzeigen, zu viel Bekanntes bringe, kleinlich, engmaschig und risikolos geplant habe. Dazu Gruntz: Nicht der Programmgestalter oder Manager mache den Trend, sondern der Musiker. Die Jazztage wollten die Szene spiegeln, und dazu gehöre der neue Traditionalismus. Das kann man ergänzen: Das Bilanzmachen und Rückgreifen auf Vorhandenes, die Besinnung auf Vergangenes ist ein Trend nicht nur des Jazz, sondern der gesamten Kulturszene und ergreift Literatur, Malerei und Theater gleichermaßen. Und was daneben in Berlin an aktueller Musik noch im Programm ist, reicht anderswo — von Moers und Willisau einmal abgesehen — noch für ganze Free-Jazz-Abende.

Zu den Frauen: Wenn mit Toshiko Akiyoshi und Carla Bley zwei Damen als Bandleader auftreten, so ist das nur ein zaghafter Beginn für Emanzipation. Es zeigt, daß die Frauen — von der Rolle der Sängerin abgesehen — im Jazz immer noch unterrepräsentiert und exotische Wesen sind. Und daß sie es nicht leicht haben, sich in der Männerwelt zu behaupten, ließ sich aus Fingerzeigen ersehen. Die Japanerin machte es mit Charme, die Amerikanerin mit Flapsigkeit, beide mit viel Energie und — mit Hilfe ihrer Männer (Lew Tabackin und Mike Mantler spielten in ihren Bands).

Zum Medium Fernsehen: Für den Programmwähler vor dem Pantoffelkino immer erfreulich, fühlte sich der zahlende Konzertbesucher früher oft düpiert. Das ist besser geworden. Durch technische Verbesserungen beim Licht und den Kameras und weniger exaltierte Auffassung bei der Regie halten die Kameras auf Abstand und versperren nicht mehr jede Sicht. Das künstliche Auge kriecht den Musikern nicht mehr unter die Haut, was man begrüßt, weil Jazz-Sehen nicht unbedingt psychoanalytisch vertieft werden muß.

Stile

So weit die Trends. Ein ausführlicher Konzertbericht mit der Massierung von Namen würde diesen Rahmen sprengen. Versuchen wir aber, zu den Themen und Stilbereichen Tradition, Avantgarde, Kammer-Jazz, Aktuelles, Carla-Bley-Auftritt und Alternativ-Festival noch einige Stichworte festzuhalten.

Bei den bekannten Namen stand Art Blakey für Hardbop und Optimismus, Lionel Hampton für Swing und Massenbegeisterung, Charles Mingus (sein Nachfolger Eddie Gomez löste seine Aufgabe hervorragend) für schwarze Kontinuität und produktiv gewordenen Zorn. Alle drei konnten ihre Botschaft über die Rampe bringen. Die Avantgarde wurde repräsentiert durch die Ulrich Gumpert Workshop Band aus Ostberlin (ihr großer Publikumserfolg hängt sicher auch mit der Sympathie für die DDR-Musiker zusammen), das World Saxophon Quartet (kompakter Satz, aber mehrheitlich freie Einzellinien quer durch die Geschichte der Saxophon-Entwicklung) und das Anthony Braxton Trio, wobei letzterer mit seiner „graphischen" Musik aus Geräuschen, Bewegungsabläufen, Klangballungen und Entflechtungen den intellektuellen Grenzpunkt setzte.



Der lyrische Kammer-Jazz wurde unterschiedlich aufgenommen — man weiß, daß die „ECM-Musik" ihre Anhänger hat, während andere von ihr absolut nicht begeistert sind; David Friesen, der junge amerikanische Bassist, der sein 1795 gebautes Instrument delikat und hingebungsvoll behandelte, ist ein typisches Beispiel. Fast ein Berlin-Syndrom ist die Begeisterung für das Duo Chick Corea / Gary Burton, der ich mich gar nicht anschließen kann, weil hier die Reinheit Züge der Sterilität bekommen hat — der Blütenstaub ist weg, wie Burtons lange Haare. Dann schon lieber die endlos langsame, traurige und schöne Weltschmerz-Musik von Jan Garbarek, Egberto Gismonti und Charlie Haden. Und vor allem — wenn man die noch zu den „Grünen" zählen will — das Dreieck Jasper van't Hof / Charlie Mariano / Philip Catherine, eine der lebendigsten europäischen Gruppen, pendelnd zwischen fernöstlicher Versunkenheit und packendem Zugriff, wobei van't Hof koboldhaft zwischen Piano und Synthesizer hin- und herhuscht.

Von den Gruppen, die aktuellen, zeitgenössischen Jazz machten — das Theo Jörgensmann Quartet und Günther Lenzens „Springtime" gehörten dazu — gefiel mir das Von and Chico Freeman Quartet am besten. Was Vater und Sohn — beides Tenorsaxophonisten aus der Chicagoer Avantgarde-Schule — hier beispielhaft vorführten, war die Fruchtbarmachung der Vergangenheit ohne Nostalgie, Klischee und Stagnation, das legitime Einbringen der Ernte. So hört sich Jazz an, wenn seine Macher durch den Free Jazz hindurchgegangen sind und dann ihre Wurzeln wiederentdecken. Das Hörvergnügen ist doppelt, weil man sozusagen von vorne oder von hinten hören kann, mit und ohne Anführungszeichen. Auch die Bigband von Akiyoshi und Tabackin kann man in diesen Zusammenhang stellen, weil hier erstmals in einer konventionellen Band die Klischees durch eine talentierte Arrangeurin überwunden wurden.

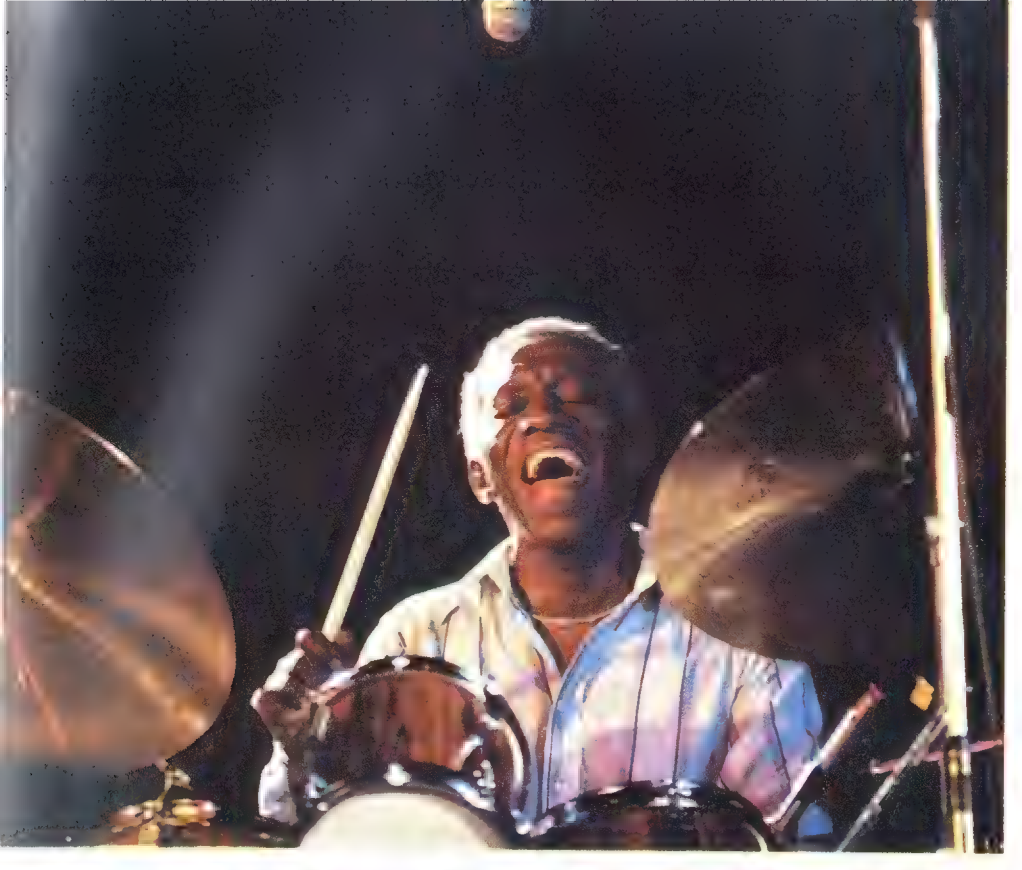
Dem Buh-Festival gewidmet

Dem Auftritt, besser: dem Act von Carla Bley muß man eine extra Fußnote widmen. Die lange Zeit verkannte Komponistin, nur als Insider-Tip gehandelt, konnte ihre Zehn-Mann-Band mitbringen und damit ihren sarkastischen Stil voll ausspielen. In dieser Art ist sie in der Szene einmalig, wobei sie es ihrem Publikum in Berlin leicht machte: Von den anspruchsvollen Kompositionen — dazu gehört immerhin die drei Platten starke Jazz-Oper „Escalator Over The Hill" — brachte sie nichts mit, sondern spielte kürzere, griffigere, auch sehr drastische Stücke mit parodistischen Zügen und aufmotzigem Proletariergestus. Dann kam die Überraschung: Nach









einer Gesangsnummer des Schlagzeugers (ohne Nachtclub-Stimmung) schallte ein langezogenes „Buh" von links oben herunter, worauf Carla prompt ein Stück mit dem Text und Titel „Boohing To You" aufs Notenpult legte und dazu kommentierte: „I wrote this piece for the Boohing Jazz Festival, because I heard that you people like to booh here." Das klappte so nahtlos, daß man den Verdacht hatte, der Zwischenrufer sei bestellt; auch paßte der aggressiv-ironische Stil der Band so gut ins Berliner Reizklima, daß man sich über den Protest eigentlich etwas wunderte. Aber „einer buht immer" — es hätte ja sein können. Und so geschah es erstmalig in der Geschichte der Berliner Jazztage, daß die Musiker sich revanchieren konnten und zurückbuhten. Sicher mit großer Erleichterung, weil sie normalerweise kein Mittel haben, ihre Kritik am Publikum zu äußern.

Bei so viel Anregendem könnte man meinen, es hätte diesmal keine Schwachstellen im Programm gegeben. Tatsächlich war das Mittelmaß selten, vertreten lediglich durch die Sängerin Ernestine Anderson, die langweilte (was für ein Festival tödlich ist), während man zu ihrem Begleiter Monty Alexander immerhin sagen kann: Wenn Oscar Peterson nicht mehr zu bezahlen ist (und er und Ella Fitzgerald sind zur Zeit in Europa, wie man sagt aus Gründen ihrer Steuerzahlung, nicht zu haben), kann man immer auf Monty Alexander zurückgreifen. Der Mundharmonikaspieler Toots Thielemans ist vielleicht kein Mann für ein Festival, aber ein sauberer Improvisator, amüsanter Gitarrist (wenn er unisono dazu pfeift), abgebrühter Musikant und liebenswerter Unterhalter. Den Soloauftritt von Jaco Pastorius halte ich, obwohl viele Musiker seine Technik bewundern, für einen Reinfall — eine Stunde lang mit dem „schnellsten Elektrobassisten der Welt", der mit überheblichen Rock-Gebärden durch den Saal schlenderte, waren für mich fünfundvierzig Minuten zu viel . . .

Und die Alternativ-Szene

So bleibt noch ein Wort zum Gegenfestival, dem Total Music Meeting, zu sagen. Der Jazz ist an sich schon eine Art Gegenkultur zum eingefahrenen Musikleben, hat aber in den Bereichen, die an die Unterhaltung, ans Nachtleben, die Tanzmusik oder die Rock-Szene angrenzen, etablierte und/oder kommerzielle Züge angenommen. Deshalb ist es richtig und wichtig, daß es eine Alternativ-Szene gibt. Diese sammelt sich nächtlich, meist im Anschluß an die Philharmonie-Zeiten, im Quartier Latin um die Musiker des Plattenlabels „Free Music Production". Hier kommt es nicht auf feste Zeitpläne, Festivalglanz und Fernsehpräsenz an, sondern hier wird eine Spielwiese für alle freien Musiker geboten, die erproben, spielen und auch sich selbst in Frage stellen wollen. Ein Publikum, das zuhört, das sich nicht an dem unansehnlichen Raum stört, aufgeschlossen, offen, solidarisch. Es kann sein, daß irgendwo ein Mädchen sitzt, das still vor sich hin strickt. Sollte der so chaotisch wirkende Free Jazz auch eine beruhigende Wirkung haben?

Herbert Lindenberger

Seite 20: David Friesen / Cat Anderson / Charlie Mariano / Jaco Pastorius
Seite 21: Von Freeman
Seite 22: Toshiko Akiyoshi / George Adams / Gary Burton / John Stowell und David Friesen
Seite 23: Art Blakey / Ernestine Anderson

Eine Pionier-Tat... von PIONEER. Der PL-L 1000. Die Revolution. Der Tangential-Tonarm mit Linear-Motor-Antrieb.

Spurtreu und präzise selbst bei exzentrischen Platten.

Wir holen die Musik so raus wie sie reingeschnitten wurde. Nämlich tangential. Aber ohne die Schwierigkeiten des Tangentialprinzips. Das heißt: Ohne neue Geräuschquellen und Störfaktoren. Weil Pioneer kein mechanisches System verwendet, sondern die „Magnetschwebebahn", den reibungslosen Linear-Antrieb. Das ist die Revolution. Das ist reine Musik. (Für jedes Abtastsystem übrigens.) Wenn Sie ein bißchen von HiFi-Technik verstehen, lassen Sie sich unbedingt den PL-L 1000-Prospekt kommen.



Ein HiFi-Pionier. Weltweit.


Alle neuen Pioneer-Plattenspieler sind bei geschlossener Haube bedienbar. Alle haben das coaxiale Aufhängungssystem, sind direktgetrieben und bis auf den PL-200 quarzgeregelt. Es wurde ein neuer Motor entwickelt, wohl der flachste der Welt. Mit Stable-Hanging-Rotor, dessen Achse viel exakter dreht, weswegen weniger Gleichlaufschwankungen erzeugt werden.
PL-600X
Vollautomatik
mit 2. Motor
Pioneers neues Stable Hanging Rotor System
Schwerpunkt und Lager
Rotor Magnet
PL-500X
Vollautomatik
mit 2. Motor
PIONEER®
An PIONEER-Melchers GmbH.
Postfach 10 25 60, 2800 Bremen 1
Schicken Sie mir umgehend, was ich hier angekreuzt habe.
PL-L 1000-Prospekt
Prospekt PIONEER-Plattenspieler NEU
PIONEER-HiFi-Gesamtprogramm
Name:
Straße:
Ort: ( )
HS 1/80
PL-200X
Halbautom.
Tonarmfunktionen
PL-300X
Halbautom.
Tonarmfunktionen
PL-400X
Vollautom.
Tonarmfunktionen

Jazz • und Indien



Kaum daß es Jazz gab, gab es auch schon Anklänge an indische Musik — bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren: schmalzige Nichtigkeiten im kommerziellen Pseudo-„Jazz" jener Zeit — Stücke wie „Der Schlangenbeschwörer" oder „My Sweet Indian Princess". Ich erwähne sie hier der Vollständigkeit halber. Solche Musik war — in genau dem Sinn, in dem Janheinz Jahn und schwarze Schriftsteller wie Aimé Césaire und Senghor dies aufgezeigt haben — „kultureller Kolonialismus".

Vorbereiter

Erst ein Vierteljahrhundert später gab es die ersten ernst zu nehmenden Jazzverarbeitungen indischer Musik: durch den aus der Detroit-Szene hervorgegangenen, später durch sein Spiel in der Cannonball-Adderley-Gruppe bekannt gewordenen Saxophonisten, Flötisten, Oboisten Yusef Lateef — in seinem Stück „India" (Impulse) von 1964 und auf seiner Platte „Before Down" (Verve) von 1957. Im Gespräch mit dem Kritiker Nat Hentoff sagte Lateef damals, er wolle seiner Musik einen „East Indian-African Flavour" geben. Dieses Zitat ist deshalb wichtig, weil es von Anfang an Indien und Afrika zusammenbindet.

Der Nächste, der die Brücke vom Jazz zur indischen Musik schlug, war nicht ein Musiker, sondern ein Produzent: Dick Bock, der Chef der kalifornischen Plattenfirma World Pacific. Pacific war eine der wichtigen Firmen des Mitte der fünfziger Jahre beliebten Westcoast-Jazz. 1957 präsentierte Bock auf seinen Platten, auf denen er bis dato nahezu ausschließlich kalifornischen Jazz veröffentlicht hatte, Ravi Shankar. Es wirkte wie ein Fanal — und zwar deshalb, weil Bock sich mit seinen Pacific-Platten an Jazzfans und Jazzmusiker wandte. Viele von ihnen spürten sofort: Hier gab es etwas, was wichtig werden sollte für die Jazzszene; sie spürten es früher und elementarer als andere Musikhörer in der westlichen Welt.

Bock präsentierte in den folgenden Jahren auch viele andere große Musiker der klassischen indischen Tradition, darunter den Sarodspieler Ali Akbar Khan, den südindischen Veenaspieler Balachander, den Tabla-Drum-

mer Chatur Lal und den Sänger Subbulakshmi. Von Anfang an war zu spüren, daß Dick Bock, der auch selbst meditierte, aus einem echten Verständnis der indischen Kultur und Spiritualität heraus arbeitete. 1961 organisierte er für eine Plattenaufnahme das erste Zusammenspiel zwischen einem Jazzmusiker, dem kalifornischen Altsaxophonisten und Flötisten Bud Shank, und einem indischen Musiker, dem damals noch nicht weltweit bekannten Ravi Shankar. Shank und Shankar improvisierten gemeinsam über ein Thema aus der Musik, die Shankar zu dem berühmten indischen Film „Pather Panchali" komponiert hatte. Auch Paul Horn — der Flötist, der heute aus der Jazz-und-Indien-Bewegung nicht fortzudenken ist — wurde von Dick Bock mit Ravi Shankar zusammengeführt und machte seine ersten einschlägigen Aufnahmen für World Pacific.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die meisten dieser Aktivitäten in Kalifornien stattfanden. Die fünfziger Jahre waren die große Zeit der Beat-Dichter — Kerouac, Corso, Ferlinghetti, Snyder, McLure, Ginsberg... Sie — deren geistiges Zentrum San Francisco war — haben das Denken der sechziger Jahre vorbereitet. Und bei ihnen spielen Indien, Buddhismus, Hinduismus, auch das japanische Zen eine zwar noch ungenaue, aber wichtige, immer wieder angesprochene Rolle. 1958 hatte der aus England stammende, in San Francisco wirkende Schriftsteller und Universitätslehrer Alan Watts seinen in der Beatnik- und Jazzszene beachteten Artikel „Beat-Zen, Square-Zen, Zen" veröffentlicht. „Beat" und „Square" sind Begriffe, die aus der Welt des Jazz stammen. Die Zusammenbindung solcher Begriffe mit dem Wort „Zen" geschah hier zum ersten Mal und erregte sofort Aufmerksamkeit.

Beatdichter und Jazzmusiker kamen einander nicht zuletzt durch die Jazz-and-Poetry-Bewegung nahe, die damals von San Francisco ausging. Der kalifornische Cellist — übrigens auch Professor für Anthropologie — Dick Katz gab einer ganzen Platte, spürbar unter dem Einfluß der Beatdichter, den programmatischen Titel „Zen", und bezeichnenderweise erschien auch diese Platte auf Dick Bocks Plattenetikett World Pacific.



John Coltrane

Coltrane

Inzwischen drangen immer stärker der Name und die Musik John Coltranes auf die Szene. Aus heutiger Sicht ist klar, daß all die Namen, die ich bisher genannt habe, nur vorbereitende Bedeutung haben. John Coltrane ist es gewesen, der wirklich die Brücke vom Jazz zur indischen Musik geschlagen und der uns alle — weit über den engen Rahmen der Jazzwelt hinaus — dieses Brückenschlages bewußt gemacht hat. Bereits 1955 hatte ein Kritiker der amerikanischen Fachzeitschrift „down beat" in Coltranes Musik „Orientalisches" gehört. 1956 erzählte Coltrane dem Komponisten Dave Amram, daß ihm das Improvisationsprinzip indischer Ragas als vorbildlich für den Jazz erscheine. 1960 wurde „My Favourite Things" (Atlantic) Coltranes erster weithin wirkender Publikumserfolg, basierend auf einem simplen Musical-Walzer, gespielt aber auf dem Sopransaxophon in einem Sound, der schon damals die Kritiker an den nasalen, „predigenden" Ton indischer Shenais oder arabischer Zoukras — also orientalischer Blasinstrumente — erinnerte. 1961 folgte „India", 1964 „Love Supreme" 1965 „Om" und „Meditations" (sämtlich auf Impulse) — alles Aufnahmen, die nicht nur durch indische Musik, sondern vor allem — und zuerst einmal — durch indische Spiritualität geprägt sind. Billy Hart: „John war tief religiös. Er hatte zu allem eine religiöse Einstellung." Daß die von Coltrane beeinflußten Musiker diese Religiosität als mindestens so stark wirksam empfanden wie die musikalische Technik, wird durch einen Ausspruch Billy Harpers deutlich: „Die Hauptsache, die ich von Coltrane empfangen habe, war seine Spiritualität." Es gibt Dutzende ähnlicher Aussagen.

John Coltrane selbst — im Jahre 1961 (also vor den meisten der obengenannten Werke): „Ich muß arbeiten und studieren, um neue Wege zu finden. Ich habe mich mit verschiedenen Möglichkeiten beschäftigt, wo — wie in Indien — bestimmte Sounds und bestimmte Skalen verwendet werden, um bestimmte Emotionen zu vermitteln."

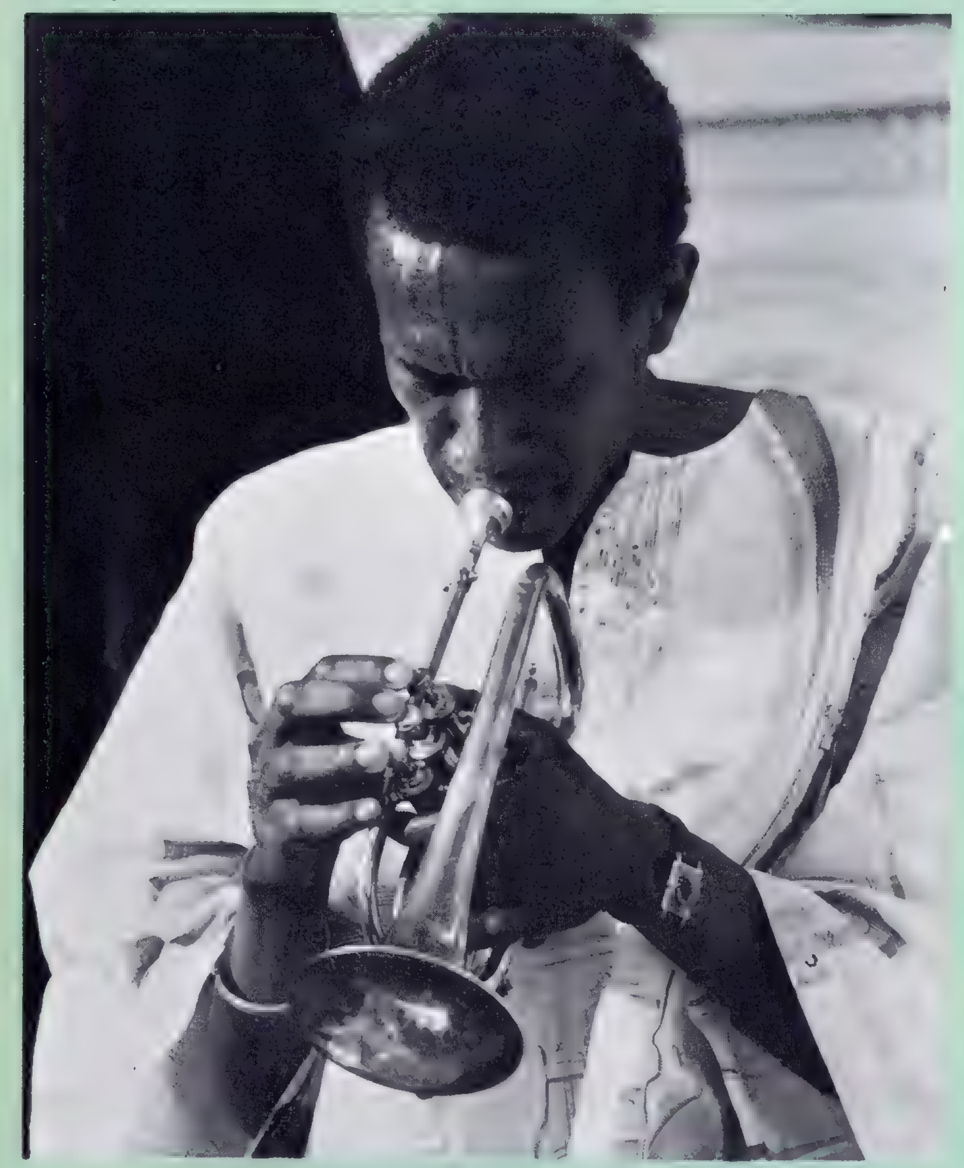
John Coltrane, so hat der verstorbene San Franciscoer Kritiker Ralph Gleason gesagt, hat das musikalische Bewußtsein von Tausenden von jungen Menschen, das bisher in der westlichen Musik zentriert war, nach Asien verlagert. Es ist ein musikalisches Bewußtsein, das weit über den Jazz hinausstrahlt — auch in die Rock- und Popmusik hinein. Aber es strahlt überhaupt über die Musik hinaus — bis in das Denken und den Lebensstil. Wenn heute Tausende von Rock- und Pop-Bands in der ganzen Welt „modal" spielen, dann ist das nicht denkbar ohne den Einfluß von Coltrane. Und es ist offensichtlich: Ein so umfassender Einfluß kann niemals nur ein musikalischer sein; er ist immer auch ein spiritueller, sonst könnte er nicht für so viele Menschen, für die die Musik keinesfalls im Vordergrund steht, Bedeutung gewinnen. Daß, in der Tat, die spirituelle Kraft dieses Einflusses das wichtigste an ihm ist — davon wird im zweiten Teil dieses Beitrags die Rede sein.

Daß es sich um ein spirituelles Anliegen handelt, wird auch dadurch deutlich, daß sich in den sechziger Jahren schlagartig Dutzende bekannter und unbekannter Musiker mit indischer Musik beschäftigten — einige von ihnen offensichtlich unter dem Einfluß von Coltrane, andere aber durchaus aufgrund eigener Erfahrungen. In den meisten Fällen dürfte es ohnehin kaum möglich sein, die eigene Erfahrung und den Einfluß Coltranes voneinander zu trennen. Auch das gehört zum Elementaren des plötzlichen Einbruchs der indischen Musik und des indischen Bewußtseins, daß beides ineinander verwoben ist.

Don Cherry

Der in diesem Abschnitt der Entwicklung — nächst John Coltrane — wichtigste Mann ist Don Cherry.
Man muß an diesem Punkt sehen, daß die Entdeckung der indischen Musik durch die Jazzmusiker nur ein Ausschnitt — wenn auch ein besonders wichtiger — aus einem noch umfassenderen Entdeckungsprozeß ist: demjenigen nämlich der großen außereuropäischen Musikkulturen — wobei aber durchaus auch der umgekehrte Gesichtspunkt gesehen werden muß: *Weil* die Jazzmusiker die indische Musik entdeckten, deshalb wurden sie auch auf die anderen exotischen Musikkulturen aufmerksam. Auch dies wird gleich am Vorreiter der ganzen Entwicklung, an Yusef Lateef, deutlich. Er hat eben nicht nur indische Musik verarbeitet, sondern auch chinesische, indianische, japanische, arabische, ja, als überzeugter Moslem, der er ist, stand und steht die arabische Musik im Mittelpunkt seines Interesses an außerwestlichen Musikkulturen.
Im Lauf der zweiten Hälfte der sechziger Jahre — und zumal nach Coltranes Tod 1967 — wurde Don Cherry der universellste aller Jazzmusiker, will sagen: der Jazzmusiker, der das stärkste und umfassendste Bewußtsein von Weltmusik besitzt. Cherry lebte seit 1964 in Europa, vorwiegend in Schweden. Seine ersten größeren „Weltmusik-Werke" entstanden in Deutschland. Beim allerersten stand nicht die indische, sondern die balinesische Musik im Mittelpunkt. Ich war damals längere Zeit auf Bali gewesen und hatte Don eine Anzahl von Aufnahmen mitgebracht, die ihn zu dem Stück „Eternal Rhythm" (MPS) inspirierten, das 1968 im Auftrag der Berliner Jazztage entstand — basierend auf einigen Versuchen und Aufnahmen, die wir auf dem New Jazz Meeting Baden-Baden 1967 gemacht hatten — unter maßgeblicher Beteiligung des Vibraphonisten Karl Berger. Aber schon mit seinen nächsten großorchestralen Kompositionen wandte sich Cherry der indischen Musik zu: 1970 mit dem großangelegten „Whole Earth Catalogue" auf dem New Jazz Meeting Baden-Baden und 1971 mit „Humus — The Life-exploring Force" (Wergo-Phonogram) auf den Donaueschinger Musiktagen, wobei er sich vor jeder Probe und dem Konzert in lange Meditationen tibetanischer Mantras versenkte. Inzwischen hat Cherry Chinesisches und Japanisches, Indianisches, Arabisches und Afrikanisches, Lappländisches und Tibetanisches verarbeitet. Er hat Dutzende von Instrumenten aus all diesen Musikkulturen spielen gelernt. Aber inzwischen ist auch deutlich — und das eben gilt nicht nur für Cherry, sondern für die ganze Bewegung: Indien steht im Mittelpunkt. Es ist in diesem Zusammenhang kennzeichnend, daß Cherry überzeugter Anhänger des tibetanischen Tantra-Buddhismus wurde, also einer letztlich aus dem indischen Raum stammenden Religion.

Don Cherry



Jazz-Rock

Der Strom wird immer noch breiter. Um die Wende der sechziger in die siebziger Jahre wurde auch für den Skeptiker, wenn er Ohren hatte und hinhörte, deutlich, daß es sich bei diesem Interesse an Indien nicht um eine schnell vorübergehende Mode, sondern um eine bleibende Öffnung des musikalischen und geistigen Bewußtseins handelt. Der Stil nämlich — wenn man so will: die musikalische „Mode" — wechselt. An die Stelle des freien Spiels der sechziger Jahre — oder richtiger: neben dieses Spiel — trat der Rock-Jazz, auch „Fusion Music" genannt. Aber das Interesse an der indischen Musik blieb, wurde sogar noch größer. Viele erfolgreiche Jazz-Rock-Musiker haben sich in dem einen oder anderen Punkt ihrer Entwicklung — die meisten von ihnen dauerhaft — für indische Musik oder indische Geistigkeit interessiert: Herbie Hancock, Joe Zawinul, Chick Corea, Benny Maupin, Wayne Shorter und viele andere. Viele von ihnen — etwa der Kreis um Herbie Hancock — singen täglich, besonders vor und nach jedem Konzert und vor und nach jeder Plattenaufnahme, ihre buddhistischen Mantras und Chants. Ja, es ist so weit gekommen, daß ein Musiker, der dies nicht tut — der Trompeter Freddie Hubbard — sich als der „gute alte Baptist", der er ist, ausgesprochen isoliert und „fehl am Platze" vorkam, als in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre die von Herbie Hancock geleitete Gruppe VSOP auf Tournee ging. Hubbard berichtet davon, wie sehr es ihn gestört habe, daß die anderen Mitglieder dieser Gruppe ständig ihre buddhistischen Hymnen sangen und sich prononciert als Buddhisten benahmen, während seine spirituelle Basis noch immer in der alten schwarzen Gospeltradition der Baptisten liege.
Auch an diesem Punkt wird deutlich, daß die spirituelle Indien-Orientierung wichtiger ist als die musikalische. Selbst diejenigen unter diesen Musikern, die sich musikalisch nur in ganz wenigen Stücken — im Falle Hancock: spürbar in keinem einzigen — mit der indischen Musik auseinandergesetzt haben, fühlen sich der spirituellen — der religiösen — Tradition Indiens verpflichtet. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen.
Symptomatisch wird die Situation im Werk und in der Persönlichkeit John McLaughlins. Es gibt da drei Stationen: 1971/72 stellte der aus England stammende, durch sein Spiel mit Miles Davis bekannt gewordene Gitarrist sein erstes Mahavishnu-Orchestra vor: nach übereinstimmender Meinung der Kritiker die dichteste, komplexeste, künstlerisch anspruchsvollste Musik, die der Jazz-Rock bisher gebracht hat — mit Stücken, deren spirituelle Orientierung schon an ihren Titeln deutlich wird: „The Dance of Maya", „Awakening", „Saphir Bullets of Pure Love", „A Lotus on Irish Streams" oder auch am Titel von McLaughlins kurz vorher erschienener Soloplatte: „My Goal's Beyond" (alle auf CBS). 1976 präsentierte er seine Gruppe „Shakti" (ebenfalls CBS), in der er selbst der einzige westliche Musiker war; die drei anderen waren Inder, darunter der hervorragende Geiger L. Shankar und der Tablaspieler Zakir Hussain. 1978 löste er „Shakti" — unter dem

Charakterkopf

Neben den Lautsprechern bestimmt vor allem das Tonabnehmer-System die Qualität einer HiFi-Anlage. Genauer gesagt, es bestimmt die Klangcharakteristik. Die feinen Nuancen eben, die lebendige Musik auszeichnen.

So gesehen, ist der hohe konstruktive Aufwand in Sony's Moving Coil-System XL-55 der Bedeutung der Aufgabe durchaus angemessen. Z. B. die patentierte Achterspule, z. B. der Beryll-Aluminium-Nadelträger mit Carbonfibermantel. Damit erzeugt dieser dynamische Tonabnehmer der Spitzenklasse ein Klangbild von hoher Transparenz. Im Tieftonbereich trocken und sauber, in den Mitten voll und in den Höhen von seidiger Brillanz.



Hierzu empfiehlt sich der Sony Anpaßverstärker HA-55 immer dann, wenn der Verstärker oder Vorverstärker der Anlage keinen MC-Eingang hat.

Ihr Fachhändler erwartet Sie zur Charakterprobe.

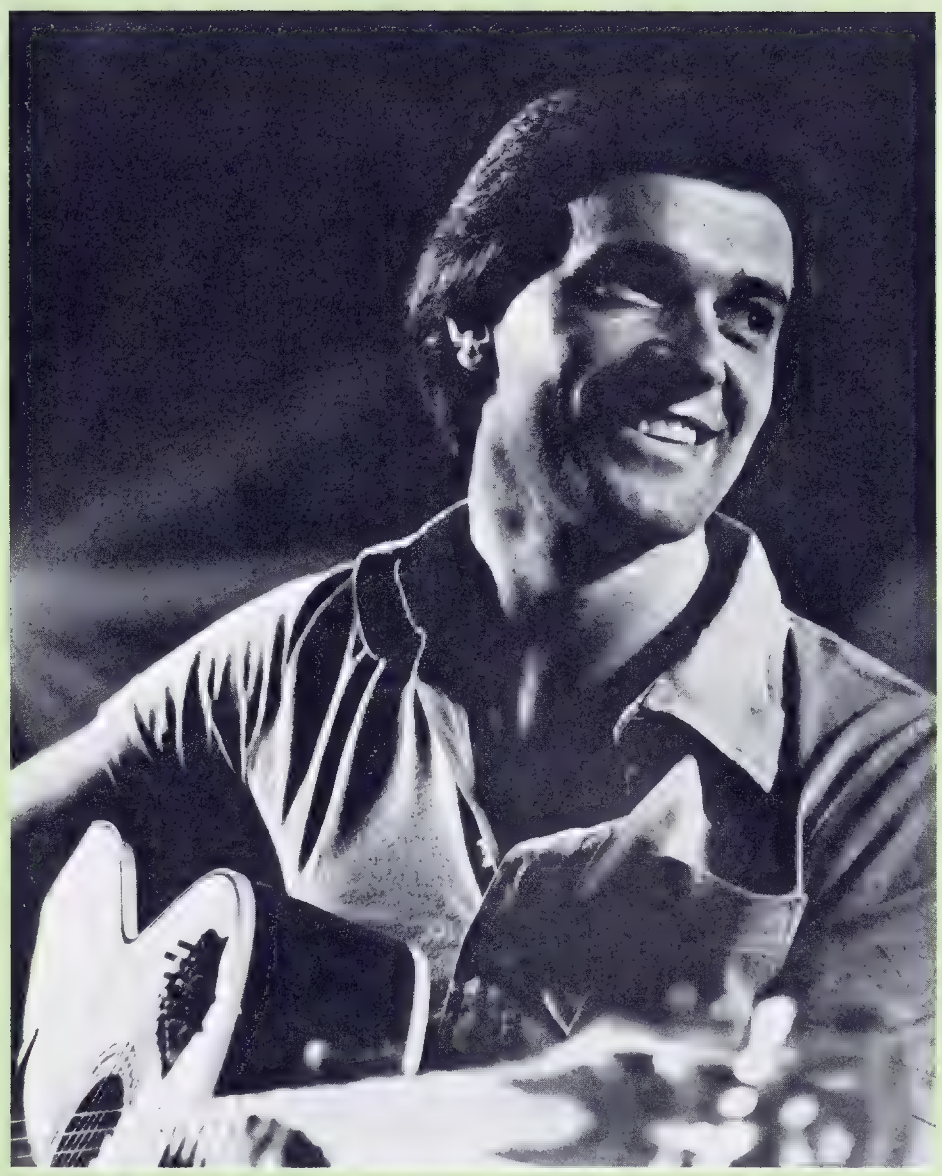
SONY

Sony GmbH, Hugo-Eckener-Str. 20, 5000 Köln 30
Sony Ges.m.b.H., Laudongasse 29–31, A-1080 Wien

SONY
XL55

ERNST & PARTNER

mag.



John McLaughlin

Druck seiner Plattenfirma — auf und gründete wieder eine elektronische Fusion-Gruppe, die „One Truth Band“ (CBS), aber er legte Wert darauf, auch für dieses Ensemble den indischen Geiger L. Shankar — und durch ihn nicht einfach nur einen indischen Musiker, sondern Elemente der indischen Musik — zu bewahren. Für alle drei Stadien gilt — wie schon aus dem Namen der drei Bands deutlich wird —, was McLaughlin in die Worte gefaßt hat: „Indien ist Teil meiner Heimat auf diesem Planeten... Indien ist nicht nur psychisch, sondern auch physisch ein Teil von mir.“

John McLaughlin hat viele andere Musiker beeinflußt — etwa Larry Coryell und Carlos Santana. Und fast immer war es nicht nur ein musikalischer, sondern auch — und meist in erster Linie — ein spiritueller Einfluß. Mit Santana zusammmen nahm McLaughlin die Platte „Love — Devotion — Surrender“ (CBS) auf, auf der sich die Sätze finden: „Unglücklicherweise wird das Wort ‚surrender‘ — sich ergeben, sich unterwerfen — im Westen mißverstanden. Wir meinen, wenn wir uns jemandem ergeben, dann würden wir dem anderen Gewalt über uns geben. Wir könnten dann die Freiheit unserer Individualität verlieren. Vom normalen Gesichtspunkt aus mag das richtig sein, aber unter einem spirituellen Gesichtspunkt ist es falsch. Wenn ein kleiner Tropfen in den Ozean fällt, dann wird er, so klein er sein mag, zum Ozean selbst.“ Undenkbar wären solche Sätze auf einer Jazz- oder Popplatte noch wenige Jahre zuvor!

Don Ellis, Khan-Handy, Paul Horn

Lateef — Coltrane — Cherry — McLaughlin: das sind nur die Hauptstationen auf dem Wege der Öffnung des Jazz gegenüber der indischen Musik. Mitte der sechziger Jahre gründete der 1978 verstorbene Trompeter und Komponist Don Ellis in Los Angeles zusammen mit dem indischen Musiker und Universitätslehrer Harihar Rao sein „Hindustani Jazz Sextet“, das mit einer Konsequenz indische Musik verarbeitete, die bis dahin unbekannt war. Einige Jahre später wandte sich Ellis von allen avantgardistischen Experimenten ab und gründete eine Big Band, die — angeregt von den Tâlas, den rhythmischen Reihen der indischen Musik — in Metren spielte, die komplizierter waren als alles, was bisher im Jazz und überhaupt in westlicher Musik bekannt war: etwa 17/8 oder $3^2/_3/4$ oder 19/4 — unterteilt in 3-3-2-2-2-1-2-2-2 (auf Pacific und CBS). Ellis: „Das längste Metrum, das ich bisher versucht habe, war in 85.“

Es ist dabei interessant, daß es in melodischer und klanglicher Hinsicht in der Musik der Don Ellis Bigband keinerlei Anklänge an indische Musik gab, und trotzdem ist in rhythmischer Hinsicht der indische Einfluß unleugbar. Das wurde in den folgenden Jahren noch deutlicher: Selbst Musiker, die technisch-musikalisch nichts von der indischen Musik verwendeten, bezogen sich auf Indien. So sagte Pharoah Sanders — der Tenorsaxophonist, den Coltrane als seinen eigentlichen Nachfolger angesehen hatte —, er habe seine Atem- und Falsetto-Technik durch das Studium des indischen Yoga gefunden. Ähnlich Sonny Rollins: Auch in seiner Musik ist nichts Indisches zu hören, und gleichwohl zeigt er sich interessiert an indischer Musik und verwendet indische Atemtechniken. Der Geiger Michael White bezieht sich schon im Titel einer seiner Platten auf die Atem- und Konzentrationstechniken des Yoga: „Pneuma“ (Impulse).

In San Francisco fanden der durch sein Spiel bei Charles Mingus bekannt gewordene Altsaxophonist John Handy und der bedeutende indische Sarodspieler Ali Akbar Khan zusammen — zu ungeheuer dichten Improvisationen, in denen Jazz und indische Musik einander durchdrangen. Eines ihrer Stücke (1975 von mir für MPS produziert) nannten die beiden „The Soul and the Atma“ und verstanden es als „ein Zwiegespräch zwischen Lilah und Majnu“. Lilah symbolisiert den Osten, Majnu den Westen. Lilah „ist“ Ali Akbar Khan, Majnu „ist“ John Handy. „Am Ende“ — so Ali Akbar Khan — „haben Lilah und Majnu ein Kind. Sie haben etwas Neues, Gemeinsames geschaffen. Und sie singen die Freude und die Melodie des Lebens.“ Das Atma ist in der indischen Philosophie das Innerste, das geheiligte Selbst eines Menschen. Es entspricht damit dem höchsten Begriff der Seele, der „soul“. Handy und Ali Akbar Khan nannten ihre Platte „Karuna Supreme“. „Karuna“ ist ein Begriff, der in der indischen Religionsphilosophie häufig verwendet wird. Er bezeichnet „höchste, göttliche Liebe“ — also genau das, was Coltrane mit seinem Plattentitel „Love Supreme“ meinte.

Ähnlich wichtig und kennzeichnend wurden die Aufnahmen, die der Flötist Paul Horn 1968 in der Gruft des berühmten Taj Mahal bei Agra in Nordindien gemacht und unter dem Titel „Inside“ (Epic) herausgebracht hat. Paul Horn — wie um dieselbe Zeit Don Cherry: „Vor jedem Stück verharrte ich in langer Meditation.“

Der Altsaxophonist Charlie Mariano lebte jahrelang in Asien und studierte mehrfach monatelang bei seinem Guru in Südindien das Nagaswaram, ein oboenartiges Instrument der karnatischen, südindischen Musik, das er seither bei all seinen Auftritten und auf allen seinen Platten (z. B. „October“, Contemp Records) in besonders expressiven indischen Solobeiträgen verwendet.

Aber es gibt natürlich auch die oberflächliche Beschäftigung mit indischer Musik. Es ist verständlich, daß diejenigen, denen die Spiritualität Indiens fremd ist, in dem Interesse an Indien eine schnell vorübergehende Mode sehen und bei dieser Mode — nicht zuletzt aus vermeintlich kommerziellen Gründen — „mitmischen“ wollen. Jede derartige Entwicklung zeigt auch ihre degenerativen Momente — besonders charakteristisch etwa auf der Platte „Jazz Raga“ (Impulse), die der ungarische Gitarrist Gabor Szabo 1966 aufgenommen hat. Aber vielleicht ist dies gerade der Beweis für das Elementare der ganzen Entwicklung: daß Außenstehende sie für eine „Mode“ halten und in diesem Sinne nutzen wollen und gerade im Prozeß dieser Nutzung beweisen, daß die Mode als Mode nicht funktioniert, also keine ist.

DYNAMIC-PEARL.

„Mmn, mhngn mhm...!“ (Lassen Sie die DP 700 doch für sich sprechen, Herr Wommelsdorf).

Wir können Ihnen natürlich sagen, wie natürlich das Klangverhalten der DP 700 ist. Daß ihre Abstrahlfläche fast so klein wie ein A4-Format ist, sie aber dennoch viel Format hat. Weil sie eine hochwertige 70 W Hi-Fi-Dreiwegbox ist.
Wir können Ihnen auch sagen, daß die DP 700 trotz ihrer geringen Maße von raumfüllender Transparenz ist. Aber gerade wegen ihrer Maße erfreulich raumsparend ist.
Wir können Ihnen z.B. sagen, daß die DP 700 ein sehr guter Hauptlautsprecher ist, der ideale Zweitlautsprecher, eine phantastische Nebenraumbox und die perfekte Regalbox ist. Was zweifellos alles richtig ist.
Weil aber jede Beschreibung vor den wirklichen Qualitäten der DP 700 verblaßt, sollten Sie sich das alles einmal von ihr selbst „sagen“ lassen.

Natürlich nur beim guten Fachhändler.

Ausführungen:
Anthrazitmetallic, champagnermetallic, nußbaum.



Europa

Alles, was vor und durch und nach John Coltrane geschah, wäre nicht denkbar, wenn es nicht einem immanenten Bedürfnis der Zeit und der in ihr lebenden Menschen entspräche. Deshalb die Beat-Dichter der fünfziger Jahre. Deshalb die Wiederentdeckung Hermann Hesses — vor allem seines „Siddharta" und seiner „Morgenlandfahrt" — in den sechziger Jahren. (Don Cherry: „Für viele war Hermann Hesse der erste, der sie das ewige Kreisen der Energie gelehrt hat.") Deshalb auch das große Interesse an indischer — und allgemein asiatischer — Religiosität bei jungen Menschen, die sich für Musik überhaupt nicht interessieren, an Buddhismus und Hinduismus, an Meditation und Zen. Deshalb auch gibt es, was das Musikalische betrifft, in Europa eine Entwicklung, die unabhängig von der amerikanischen und zunächst ohne Beeinflussung durch sie parallel zu dem lief, was in den USA geschah.

1952 war der junge indische Komponist John Mayer aus Kalkutta nach London gekommen, um an der Royal Academy of Music zu studieren. Mayer begann sofort an der Verbindung von westlicher und indischer Musik zu arbeiten. Der erste, der ihn in London verstand und der ihm half, war aufschlußreicherweise der ungarische Komponist Matyas Seiber, der Ende der zwanziger Jahre in Frankfurt die erste deutsche Jazzschule gegründet und dann — auf der Flucht vor den Nazis — nach London emigriert war. Mayers Bemühungen zielten zuerst auf die abendländische Konzertmusik. Seine großangelegte Komposition „Raga Jaya Javanti" wurde 1957 vom London Philharmonic Orchestra unter Leitung von Sir Adrian Boult uraufgeführt und anschließend in den USA, Indien, Israel und Australien gespielt. Aber bald schon erkannte Mayer die Begrenztheit der europäischen Konzertmusik. Er spürte, daß all diese wohlgeschulten Orchestermitglieder und ihre Dirigenten nicht begriffen, daß man sich der indischen Musik nur dann nähern kann, wenn man nicht nur anders spielt, sondern auch anders denkt. Deshalb suchte Mayer — nicht zuletzt unter dem Einfluß von Matyas Seiber — nach einem Jazzmusiker als Partner für seine Ideen. Diesen Partner fand er Anfang der sechziger Jahre in dem aus Jamaica stammenden Altsxophonisten Joe Harriott. In der Zusammenarbeit zwischen Mayer und Harriott entstanden die „Indo-Jazz-Suites", die 1966 und 1967 in verschiedenen Plattenversionen (auf EMI) vorgelegt wurden.

Einen Schritt weiter ging eine Begegnung von Jazz und indischer Musik, die von mir für die Donaueschinger Musiktage und die Berliner Jazztage 1967 produziert wurde: „Jazz Meets India" (auf MPS). Hierbei standen ein Jazztrio — der Schweizer Pianistin Irene Schweitzer — und ein indisches Trio — des Sitharspielers Devan Motihar — sich gegenüber. Beider Zusammenspiel wurde verbunden durch die Improvisationen zweier Jazzbläser: des deutschen Trompeters Manfred Schoof und des französischen Saxophonisten Barney Wilen. Der Kritiker K. H. Ruppel nannte es ein „Einanderzuspielen von Sensibilitäten, von differenzierten rhythmischen Impulsen, von improvisatorischer Inspiration, ein Kammersymposium von uralter östlicher und moderner westlicher Musik."

Unmittelbar danach — 1968/69 — gab es in verschiedenen anderen Städten und Ländern Europas — besonders interessant etwa in Wien — ähnliche Versuche, wobei ebenfalls europäische und indische Musiker zusammenspielten, meist in der Donaueschinger Form: Eine Gruppe von Jazzmusikern und eine indische Gruppe standen sich gegenüber, und ein oder zwei Bläser improvisierten im Spannungsfeld zwischen beiden Gruppen.

In Kontinentaleuropa waren es vor allem deutsche Musiker, die sich für indische Musik interessierten. 1964 nahm Albert Mangelsdorff — unter dem Eindruck einer Asien-Tournee für das Goethe-Institut — Ravi Shankars „Pather Panchali" auf — unter dem Titel „Three Jazz Moods on a Theme by Ravi Shankar based on a Bengali Folk Song" (auf der Platte „Now Jazz Ramwong", CBS, in USA auf World Pacific). Es war dasselbe Thema, das 1961 Bud Shank und Ravi Shankar für Pacific aufgenommen hatten. Mangelsdorff ist wohl überhaupt der erste europäische Jazzmusiker, der sich auf Platten mit indischer Musik befaßt hat.

Eine der schönsten europäischen Indo-Jazz-Aufnahmen machte der Pianist und Keyboardspieler Wolfgang Dauner 1970 in London (auf Global Records). Auf diversen Goethe-Institut-Tourneen spielten die Gruppe Association P. C., Joachim Kühn, das Manfred-Schoof-Sextett, Jasper van't Hof und andere mit indischen Musikern, lernten indische Ragas und Tâlas kennen und brachten diese Stücke mit, um sie auch deutschen Hörern vorzustellen.

Seit der Mitte der sechziger Jahre gibt es in London wechselnde Gruppen indischer Musiker, die nicht nur von Jazzfreunden und -musikern, sondern auch von der jungen britischen Popbewegung beachtet wurden. Dehan Motihar zum Beispiel hat die Beatles — vor allem George Harrison — zur indischen Musik geführt. In Zusammenhang mit Herbie Hancock arbeitete er in London an der Filmmusik zu Antonionis „Blow up". Das Interesse an indischer Musik war damals auf der Londoner Untergrundszene genauso stark wie in Kalifornien.

1967 gab Yehudi Menuhin sein mittlerweile historisches Konzert im Zusammenspiel mit Ravi Shankar für die UN in New York. Und beide zusammen — Shankar und Menuhin — nahmen ihre beiden erfolgreichen Platten „East Meets West" (EMI) auf.

In den Jahren danach gab es — sowohl in Europa wie in den USA — eine Serie von Konzerten mit indischen Musikern, die auch — und in erster Linie — das Nicht-Jazzpublikum erreichten. Das bekannteste von ihnen wurde das Konzert für Bangla Desh 1971 im New Yorker Madison Square Garden, an dem viele der erfolgreichen Popmusiker jener Zeit teilnahmen — Eric Clapton, Bob Dylan, Billy Preston, Leon Russell, Ringo Starr — und außerdem die beiden wohl bekanntesten zeitgenössischen indischen Musiker Ravi Shankar und Ali Akbar Khan (auf Apple Records).

Alle diese Konzerte und Platten veränderten nicht nur das musikalische, sondern das Lebensgefühl der westlichen Welt. Noch wenige Jahre zuvor wäre es undenkbar gewesen, indische Musik auf Parties zu spielen, auf denen junge Menschen zusammenkamen. Sie wäre als störendes Geräusch, als Fremdkörper, bestenfalls als monoton und einschläfernd empfunden worden. Jetzt aber — beginnend 1967/68 und von da an in immer stärkerem Maße — kennzeichnete es geradezu die Begegnungen junger Menschen — zumindest der fortgeschritteneren und bewußteren unter ihnen —, daß bei ihnen auch indische Musik erklang. Joachim-Ernst Berendt

(Schluß folgt)

Ravi Shankar



Seite 26: John Handy, Zakir Hussain, Ali Akbar Khan

Wie kommt ein großer Bass in ein kleines Gehäuse? Durch einen Computer.

KLH 3

KLH setzt neue Maßstäbe.
Der KLH-3, der kleinste unserer Computer-Kontrollierten Lautsprecher, produziert einen sauberen Bass der linear bis unter 40 Hz (-3 dB) geht. Aber das Gehäuse ist nur 200 x 300 x 150 mm groß.
Wie haben wir das geschafft?
Durch den KLH Analog Bass Computer.
Der Computer ist eine separate Einheit, die Sie neben Ihren Verstärker stellen.
Der Analog Bass Computer wird durch ein Steuersignal programmiert, das er von einem „Analog-Netzwerk" erhält, welches die Eingangsspannung als Funktion des Ausgangssignals und der elektrischen und mechanischen Parameter des benutzten Lautsprechers ändert.
Das Resultat: Ein Bass, den Sie nicht nur hören, sondern auch fühlen können.
Die KLH-3 produziert einen Bass, den sonst nur viermal so große Lautsprecher entwickeln können.

Die ersten Computer-Kontrollierten Lautsprecher der Welt.

Darüber hinaus benutzen wir Polypropylen, ein außergewöhnliches Material, das sich durch sein klangneutrales Verhalten auszeichnet. Sehen Sie den KLH-3 nicht als einen großartigen kleinen Lautsprecher, sondern als den ersten großartigen Lautsprecher, der darüber hinaus auch noch klein ist.
Wenn Sie die KLH Computer-Kontrollierten Lautsprecher hören möchten, dann schreiben Sie uns. Wir schicken Ihnen umgehend Händlernachweis und Informationsmaterial. Broschüre über die Entwicklungsarbeit des KLH-Computers gegen DM 2,– (in Briefmarken).



Deutschland GmbH

Am Simmler 41
6200 Wiesbaden-Frauenstein
Telefon 0 61 21 - 42 22 28
Telex 4 186 428

Vertretung Schweiz: Fa.Tonstudio R. AG. · Thunstr.20 · CH-3005 Bern
Vertretung Osterreich Fa.Raum Akustik · Lerchenfelder Str 30 A 1080 Wien

Radio Eriwan ist wohl die einzige Rundfunkstation, die von DENON noch nichts gehört hat.

Die modernsten Tonstudios, die Sender Japans, arbeiten längst mit DENON. Denn seit seiner Gründung im Jahre 1910 hat DENON die Welt der Töne und deren Wiedergabe immer wieder neu und weitergehend revolutioniert. Das kam vor allem dem Rundfunk zugute. So stattete DENON bereits 1939 die „Japan Broadcasting Corporation" mit seiner ersten Schallplatten-Aufzeichnungsanlage aus. Und es verging kein Jahrzehnt, in dem DENON nicht neue Maßstäbe im audiophilen Studio-Betrieb setzte. Zu den neuesten Entwicklungen gehört das PCM = Pulscodemodulation-Aufzeichnungssystem, das weltweit im professionellen Bereich als das optimale System anerkannt wird. Das gesamte „know-how" aus dem Bau von Studio-Geräten steckt aber auch im DENON-Programm für den privaten Musikliebhaber. Perfekte Audio-Technologie, höchste Klangtreue und absolute Funktionssicherheit – eben DENON Studio-Phonie.

Im Vertrieb:
Intersonic
Elektrohandelsges. mbH & Co.
Wandalenweg 20, 2000 Hamburg 1
Telefon (040) 28 74-1, Telex 02163097



PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENKRITIK

Mit Beginn des Jahres 1980 nimmt der „Preis der deutschen Schallplattenkritik" seine Arbeit auf. Er wurde initiiert von der Zeitschrift „HiFi-Stereophonie", entstand als Reaktion auf die Entwicklung, die der „Deutsche Schallplattenpreis" im Jahre 1979 genommen hat, und verfolgt das Ziel, die interessierte Öffentlichkeit auf die herausragenden Neuerscheinungen des Tonträgermarktes aufmerksam zu machen. Eine solche Selektion allein nach künstlerischen und medienspezifischen Gesichtspunkten erscheint heute dringender denn je, da die Vielfalt der Veröffentlichungen für den einzelnen selbst in Teil- oder Spezialgebieten nahezu unübersehbar geworden ist und die ausgedehnte Werbung, Promotions- und Public-Relations-Arbeit der Hersteller für ihre Produkte und Interpreten es eher erschweren als erleichtern, daß Qualität im konkreten Einzelfall erkannt wird und sich durchsetzt. Der „Preis der deutschen Schallplattenkritik" will durch seine Auswahlarbeit dem „Endverbraucher" Orientierungshilfen geben, wobei allein künstlerische Über-alles-Qualität das Kriterium bildet und weder der „große Name" des oder der Mitwirkenden noch die relative oder absolute Bestseller-Qualität des Produkts auch nur am Rande ins Kalkül genommen werden.

Die „Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik"

Die beobachtende und wertende Tätigkeit des laufenden Veröffentlichungsangebots durch das im „Preis der deutschen Schallplattenkritik" zusammengeschlossene Gremium findet auf zweierlei Weise ihre publizistische Formulierung: durch die „Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik" und durch die Ermittlung eines jährlichen „Preises der deutschen Schallplattenkritik".
Die „Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik" erscheint am 1. März, 1. Juni, 1. September und 1. Dezember. Sie faßt ohne zahlenmäßige Limitierung qualitativ herausragende Tonaufnahmen zusammen, die im vorausgegangenen Dreimonatszeitraum (zum Beispiel von Mitte Oktober bis Mitte Januar für die März-Liste) von den Herstellern veröffentlicht wurden. Für die Ermittlung der „listenfähigen" Aufnahmen sehen die Durchführungsbestimmungen, die am 1. November 1979 von einem achtköpfigen, von der Gesamtjury gewählten Gründungsausschuß erarbeitet und verabschiedet wurden, folgendes Verfahren vor: Jeder musikalische Bereich von der Symphonik bis zur Rockmusik wird von fünf Fachkritikern laufend beobachtet. Jeder Juror hat das Recht, bis zu drei Aufnahmen aus dem Angebot eines Bewertungsquartals für die Vierteljahresliste zu benennen; in die Liste aufgenommen sind alle Veröffentlichungen, die von mindestens drei Kritikern einer Bereichsjury genannt wurden. Eine Sonderregelung sieht zusätzlich vor, daß jeder Juror einmal im Jahr eine von ihm als besonders wichtig erachtete Aufnahme durch einen „Stern" markiert. In diesem Fall bedarf es nur noch einer weiteren Stimme, um der betreffenden Veröffentlichung einen Platz in der „Vierteljahresliste" zu sichern. Für den Fall von Veröffentlichungen, die in den Wochen eines Quartalwechsels erscheinen und daher von den Mitgliedern einer Jury möglicherweise für zwei verschiedene Listen genannt werden, ist eine zweite Sonderreglung vorgesehen: Wird ein Titel genannt, der im voraufgegangenen Quartal bereits von einem oder zwei Kritikern gemeldet worden war, so werden diese früheren Nennungen „vorgetragen" und den neuen Meldungen hinzugezählt. Die „Vierteljahresliste der deutschen Schallplattenkritik" steht allen interessierten Publikationen zur Veröffentlichung frei und wird, soweit sich bis Redaktionsschluß erkennen läßt, von einer Reihe namhafter Tageszeitungen, Illustrierten und Zeitschriften übernommen werden. Auch ist eine Publikation in den kritischen Schallplattensendungen mehrerer deutscher Rundfunkanstalten vorgesehen.

Der jährliche „Preis der deutschen Schallplattenkritik"

Einmal im Jahr verleiht die Jury außerdem den „Preis der deutschen Schallplattenkritik". Er wird vergeben an maximal sechs Veröffentlichungen; die Zuerkennung erfolgt für vorbildliche oder richtungweisende nachschöpferische oder schöpferische Leistungen, für eine hochrangige Debütleistung auf Schallplatten, für herausragende Produktions- oder Editionsqualität. Die Ermittlung erfolgt aufgrund von Vorschlägen der Mitglieder des Kritikergremiums durch eine gewählte Schlußjury. Die erste Verleihung des „Preises der deutschen Schallplattenkritik" soll Ende August innerhalb des kulturellen Rahmenprogramms der „hifi '80" in Düsseldorf stattfinden.

Die Jury

Die Gründungsjury des „Preises der deutschen Schallplattenkritik" besteht im wesentlichen aus den bisher für den Preis der „Deutschen Phono-Akademie" tätig gewesenen Schallplattenkritikern, die bekanntlich auf die von der „Akademie" (im Sinne der Herstellerinteressen) verfügten Änderungen der Preisfindungsmodalitäten geschlossen mit einer Verweigerung weiterer Mitarbeit geantwortet haben. Die Jury des „Preises der deutschen Schallplattenkritik" legt Satzung und Durchführungsbestimmungen selbst fest. Sie ist dank einer Trägergemeinschaft finanziell völlig autonom von den Herstellern. Der Gründungsausschuß hat die Bedingungen für eine Mitgliedschaft in der Jury formuliert. Eine Erweiterung des Jurorenkreises ist jährlich einmal durch Zuwahl möglich. Voraussetzung für die Mitarbeit ist fachliche Kompetenz, worunter beim „Preis der deutschen Schallplattenkritik" neben der selbstverständlichen musikalischen Qualifikation die ständige und publizistisch belegbare berufliche Auseinandersetzung mit dem Medium verstanden wird, und die Unabhängigkeit von allen Hersteller- und Produktionsinteressen. Die Gründungsjury setzt sich wie folgt zusammen (Namen in alphabetischer Reihenfolge ohne Nennung akademischer Titel und beruflicher Positionen):
Holger Arnold, Gerhard Arnoldi, Ruprecht von Bardeleben, Alfred Beaujean, Wolfgang Bekker, Kurt Blaukopf, Klaus Blum, Werner Bollert, Manfred Bonson, Karl Breh, Herbert Briefs, Peter Cossé, Jacques Delalande, Ulrich Dibelius, Rolf Dötsch, Knut Franke, Peter Fuhrmann, Rolf Dieter Engelmann, Helmut Haack, Ingo Harden, Klaus-K. Hübler, Hansjörg Hussong, Hans-Klaus Jungheinrich, Manfred Kahlweit, Jürgen Kesting, Peter Kiesewetter, Klaus Kirchberg, Gerhard R. Koch, Wulf Konold, Ekkehart Kroher, Georg-Friedrich Kühn, Teddy Leyh, Herbert Lindenberger, Hans Günter Martens, Joachim Matzner, Lydia Meissner, Peter Mordo, Ulrich Olshausen, Gerhard Pätzig, Wolfgang Pahde, Herta Piper-Ziethen, Brigitta Pohl, Dietmar Polaczek, Helmut Reinold, Wolfgang Rogge, Wolf Rosenberg, Egizia Rossi, Thomas Rothschild, Thomas Rübenacker, Wolfgang Sandner, Ingeborg Schober, Hermann Schönegger, Ulrich Schreiber, Wolfgang Seifert, Harro Torneck, Peter Urban, Klaus Wagner, Gerhard Wienke, Hans-Christoph Worbs.

Die Verlautbarung über die Gründung des „Preises der deutschen Schallplattenkritik" kann nicht verzichten auf ein klares Wort der Abgrenzung dieses neuen Preises vom „Deutschen Schallplattenpreis"; ausgelöst ist es durch die Vorbemerkung zur Ausschreibung des „Deutschen Schallplattenpreises" 1980 im „Akademiebericht" 3/79 der Phono-Akademie. In dieser Vorrede werden Krokodilstränen vergossen über die „in der jüngsten Vergangenheit gerittenen zweifelhaften Attacken" gegen das Vorgehen der Akademie und die Neufassung der Satzung zur Ermittlung der Akademie-Preise; die vielen Kritiken aus den Reihen der bisherigen Jury werden darin als (natürlich ungerechtfertigte) Angriffe auf „die redlichen Bemühungen derer" bewertet, „die im Interesse der Gemeinschaft zum Wohle aller Beteiligten arbeiten". Die Phono-Akademie möchte sich darin zugleich als fortschrittlicher „Erneuerer" darstellen und interpretiert ihre Änderung der Preisfindungsmodalitäten als einen Versuch in mehr Demokratie und Objektivität.
Schöne Worte. Nur stehen sie in krassem Widerspruch zu den von diesem Unternehmen geschaffenen Fakten; es sind verbale Vernebelungsaktionen, und als solche setzen sie eine Tradition fort, die auf die Anfänge dieses Instruments der Gemeinschaftswerbung der

DENON Studio-Phonie z.B. die Verstärker

PMA 850

DENON Studio-Phonie kann man auch zu Haus erleben.

Integrierter Vollverstärker der Studio-Klasse. 2 x 110 Watt/Sin. und eine Vielzahl konstruktiver Ideen zeichnen diesen Verstärker aus. Komplementär-Verstärkertechnik in allen Stufen gewährleistet größte Verzerrungsfreiheit und maximalen Störspannungs-Abstand. Der eingebaute, hochempfindliche Vorverstärker ermöglicht den direkten Anschluß von dynamischen Tonabnehmer-Systemen.
Mittels der Defeat/Direct Couple Schaltung kann das Musiksignal auf Wunsch auch ohne Filter- und Regler-Beeinflussung gehört werden. PCC-Technik im Phonoeingang vermindert das Übersprechen so wesentlich, daß eine hörbar bessere Stereowirkung erreicht wird.
Ein minimaler Klirrfaktor, kleiner als 0,01%, verbunden mit den excellenten Werten in allen Verstärkerstufen, dokumentiert den hohen Anspruch dieses DENON-Produktes.

DENON Tuner, Verstärker, Receiver, Plattenspieler, Cassettendecks, Tonarme, Tonabnehmersysteme.

Im Vertrieb:
Intersonic
Elektrohandelsges. mbH & Co.
Wandalenweg 20, 2000 Hamburg 1
Telefon (040) 28 74-1, Telex 02163097

Sie hören von uns:
Auf der Funkausstellung Berlin, Halle 6A, Stand 659 bis 662.



deutschen Tonträgerhersteller zurückgeht, nämlich auf seine Bezeichnung mit dem viel zu hoch gegriffenen und in die Irre führenden Begriff einer „Akademie". Wenn es so wäre, wie die „Deutsche Phono-Akademie" behauptet, wenn im Prinzip alles beim alten geblieben wäre und die Veränderungen nur Verbesserungen auf der Basis des Bestehenden bedeuteten, wäre es gewiß nicht dazu gekommen, daß praktisch kein einziger der achtzig bisherigen Juroren bereit war, das Angebot zu weiterer Mitarbeit anzunehmen. Die Gründe für die geschlossene Abkehr der bisherigen Jury vom „Deutschen Schallplattenpreis" haben nämlich nicht das Geringste mit Solidarisierung, Korpsgeist oder irgendwelchen Gemeinschaftsaktionen zu tun, sondern resultieren aus der Verschlechterung der sachlichen Arbeitsbedingungen.

Die neu beschlossene Wahl der Jury durch das — dafür als Ganzes nicht sach-qualifizierte — Kuratorium und die Abschaffung der Sekretärsposten bedeuten in der Praxis, daß die Hersteller direkt bestimmen, welche Kritiker ihre Produkte bewerten. Denn der Vorstand (aus aktiven Firmenmanagern) hat erklärtermaßen damit gerechnet, daß das Kuratorium kaum eigene Vorschläge macht, sondern sich im wesentlichen darauf beschränkt, aus vorgelegten Namen auszuwählen. Diese Wahlliste wurde aber zu einem beträchtlichen Teil vom Vorstandsvorsitzenden oder dem ihm weisungsgebundenen Geschäftsführer erstellt. Damit ist massiv eines der Grundprinzipien des bisherigen Deutschen Schallplattenpreises durchbrochen, daß nämlich die Jury-Wahl frei von Herstellereinflüssen zu sein habe. Über das Ergebnis der ersten Jury-Findung neuen Stils mögen andere urteilen. Die Liste legt jedenfalls die Vermutung nahe, daß schallplattenkritische Kompetenz kein vorrangiges Auswahlkriterium war. Versuchen die Hersteller auf diese Weise, ihrem oft angepeilten Ziel einer engeren Anbindung von Preisauszeichnung und „Seller-Qualität" einer Aufnahme oder Popularität eines Künstlers näherzukommen?

Eine derartige Jury-Wahl nun aber auch noch als „demokratischer" zu bezeichnen als das bisherige Verfahren, wirkt wie blanker Hohn. Demokratie würde in diesem Zusammenhang doch wohl in erster Linie heißen, daß der Jury als dem Gremium, auf dem die entscheidende Arbeit der Preisfindung liegt, in der Satzung Organcharakter zuerkannt wird. Aber genau das wird ängstlich vermieden, es gibt laut Satzung nicht einmal eine korporative Jury, sondern nur einzelne, auf ein Jahr gewählte Juroren: Der Kuli-Charakter der Juroren soll erhalten bleiben, damit sich um so einfacher die Herstellerinteressen verfolgen lassen; es ist daran zu erinnern, daß am Anfang der Auseinandersetzung um den „Deutschen Schallplattenpreis" bezeichnenderweise die Tatsache stand, daß der Vorstand sich souverän und entgegen früheren Zusagen über Jahr für Jahr von neuem formulierte Kritikerwünsche hinwegsetzte: Das ist die real existierende phono-akademische „Demokratie". Man kann solche „Schönheitsfehler" durch Sprachregelungen zu übertünchen suchen. Doch hat die Phono-Akademie bisher noch keine zureichende Erklärung der Tatsache zu geben vermocht, daß ihr die gesamte bisherige Jurorenschaft die Mitarbeit aufgekündigt hat — trotz aller angeblichen Verbesserung und Demokratisierung.

Zu hoffen wäre im übrigen, daß in Zukunft kein weiterer Anlaß zur Richtigstellung phono-akademischer „Erklärungen" erforderlich sein wird. Die beiden deutschen Schallplattenpreise, der von den Tonträgerherstellern finanzierte „Deutsche Schallplattenpreis" und der unabhängige „Preis der deutschen Schallplattenkritik", besitzen beide ihr von Grund auf eigenes Profil, und was Aktualität und Kompetenz des neugeschaffenen, aber personell und ideell eine anerkannte Tradition weiterführenden „Preises der deutschen Schallplattenkritik" angeht, so ist uns um den praktischen Informationswert seiner Aussagen so wenig bange wie um seine Integrität.

Ingo Harden



Nachrichten

Hindemith-Stiftung kooperiert mit Montreux-Festival

Die Hindemith-Stiftung hat mit dem Festival in Montreux eine Übereinkunft dahingehend getroffen, daß Konzerte der Hindemith-Stiftung in das Programm der Montreux-Festspiele eingebaut werden. Die Zusammenarbeit beginnt dieses Jahr mit Konzerten des Symphonieorchesters des Südwestfunks Baden-Baden, des Kreuzberger Streichquartetts und des Ensembles 13 Baden-Baden.

Polygram

Die Polygram-Gruppe gibt bekannt, daß mit der Decca Ltd., London, Gespräche über den Erwerb von Schallplatten- und Musikverlagsaktivitäten der Decca-Gruppe in Großbritannien und anderen Ländern durch Polygram stattgefunden haben. Diese Übernahme schließt jedoch neben anderen die Beteiligung der Decca an der Teldec Telefunken-Decca Schallplatten GmbH, Hamburg, aus. Eine Rahmenvereinbarung wurde jetzt getroffen, und Decca sowie Polygram erwarten, die offiziellen Verträge für den Verkauf so schnell wie möglich zu unterzeichnen.

Flandern-Festival Brügge

Die 17. Internationalen Musiktage Brügge finden in diesem Jahr vom 26. Juli bis 11. August statt. Die erste Woche ist dem Cembalo gewidmet mit einem internationalen Wettbewerb für Solisten und Generalbaß sowie Interpretationskursen, Referaten und einer Ausstellung historischer Instrumente. Die Konzerte stehen unter den Themen „Johann Sebastian Bach und seine Zeit" und „Glanz der Polyphonie". Auskünfte und Programm: Festival van Vlaanderen — Brugge, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge, Belgien.

10 Jahre Supraphon-Ariola-Eurodisc

Ariola-Eurodisc feierte die zehnjährige Zusammenarbeit mit den tschechischen Staatsfirmen Artia und Supraphon. Neben Koproduktionen mit deutschen und tschechischen Künstlern und Ensembles vertreibt Ariola-Eurodisc ausgewählte Titel des Supraphon-Katalogs exklusiv für die Bundesrepublik Deutschland, Österreich und die Schweiz. In den vergangenen zehn Jahren sind annähernd zwei Millionen Supraphon-Platten und -Kassetten verkauft worden.

Bellaphon vertreibt L & R Records

Der Importdienst der Frankfurter Bellaphon übernahm die Produkte von L & R Records (Lippmann & Rau) in seinen Vertrieb. Das neue Label wird vor allem Jazz, Blues, Rock, Gospel, Folk und Folklore bringen.



In einem Festakt mit Konzert feierte Ariola-Eurodisc die zehnjährige Zusammenarbeit mit Artia und Supraphon. Von links nach rechts: Geiger Josef Suk, Cembalistin Zuzana Růžičková, Ariola-Eurodisc-Geschäftsführer Egmont Lüftner, Artia-Generaldirektor Miroslav Maruška, Dr. Pavel Smola (Supraphon, Direktor für internationale Beziehungen), Ariola-Eurodisc-Geschäftsführer Friedrich Schmidt, Jiří Vinařicky (Supraphon, internationale Beziehungen)



Schallplatten-chronik des Monats

Mit **Bernsteins Beethoven** in die achtziger Jahre: Zum zweitenmal vorverlegt hat die Deutsche Grammophon den Veröffentlichungstermin für ihre Kassette sämtlicher Beethoven-Symphonien mit den Wiener Philharmonikern unter Bernstein (bisheriger Slogan: DGs Beethoven für die 80er Jahre). Nachdem die Sendetermine des Fernsehens für die Filmaufzeichnungen der Livemitschnitte feststehen und die Symphonien Nr. 1 bis 4 am 23., 24. und 26. Dezember sowie am 1. Januar 1980 vom Ersten Programm ausgestrahlt wurden (vgl. HiFi-Stereophonie 12/79), sollen die Tonaufnahmen, die übrigens auf Bernsteins eigenen Wunsch als Liveaufnahmen produziert wurden und im wesentlichen aus den Soundtracks der Konzertveranstaltungen (mit einzelnen nachträglichen Korrekturen) bestehen, nun schon am 2. Januar 1980 im Handel sein. Die TV-Sendungen der Fünften und Sechsten sind inzwischen für den 24. Februar und den 9. März angesetzt, für die letzten drei Werke stehen die Sendezeiten noch nicht fest.

Die Chicagoer Neuaufnahme von Beethovens „Fidelio" unter **Sir Georg Solti** erscheint in diesem Monat. Die Hauptrollen singen Hildegard Behrens, Peter Hofmann und, als Pizarro, Theo Adam. Die Produktion wurde von Decca digital aufgenommen, die Dreiplattenkassette ist damit die erste Veröffentlichung einer Operngesamtaufnahme in der neuen Technik. Im nächsten Monat erscheint dann unter Soltis Leitung eine Platte mit den Klavierkonzerten Nr. 1 und 2 von Bartók mit Vladimir Ashkenazy am Klavier; im März wird die neue Aufnahme von „Herzog Blaubarts Burg", Bartóks einziger Oper, veröffentlicht. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks hat Solti Aufnahmen der Symphonien Nr. 40 und 41 von Mozart und der „Alpensymphonie" von Richard Strauss gemacht.

Dem Solti-**„Fidelio"** auf den Fersen werden zwei weitere Neuproduktionen von Beethovens einziger Oper sein, die in den kommenden Monaten zur Aufzeichnung kommen werden. Im späten Frühjahr wird CBS das Werk in München unter Rafael Kubelik aufnehmen. Für die Titelrolle wurde Jessye Norman verpflichtet, den Pizarro singt Siegmund Nimsgern, den Rocco Karl Ridderbusch. Im Oktober beginnt Eurodisc dann in Leipzig eine Aufnahme mit dem Gewandhausorchester unter Leitung von Kurt Masur, den Florestan wird Siegfried Jerusalem singen.

Als eine Art von verspäteter Geburtstagsgabe zum fünfundsiebzigsten Geburtstag von **Vladimir Horowitz** am 1. Oktober 1979 gibt RCA in diesen Tagen eine neue LP des Pianisten heraus. Sie enthält, wiederum in Livemitschnitten aus den Konzerten der vergangenenen Saison, die Schumann-Humoreske, den ersten Mephisto-Walzer von Liszt und Stücke von Rachmaninow.

Vladimir Horowitz

Rafael Kubelik begann nach seiner Einstandsarbeit für CBS, den Schumann-Symphonien, Mitte November 1979 mit einem Zyklus der Bruckner-Symphonien. Seine Partner sind wiederum die Musiker vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Am Beginn der Serie stand die Interpretation der Vierten (als „Füller" wurde außerdem Wagners „Siegfried-Idyll" aufgezeichnet), eine zweite Sitzungsperiode ist für das kommende Frühjahr angesetzt.

Mit den New Yorker Philharmonikern unter Zubin Mehta hat **Daniel Barenboim** die beiden Klavierkonzerte von Brahms für CBS gespielt. Die Produktion resultierte nicht aus einer noch nicht eingelösten Verpflichtung aus früheren Verträgen der amerikanischen Columbia mit dem Pianisten-Dirigenten, sondern bedeutet eine neue Kontaktaufnahme des US-Konzerns mit dem DG-„Exklusivkünstler".

Zubin Mehta und seine Philharmoniker von New York haben unterdessen Strawinskys „Petruschka"-Suite von CBS digital aufnehmen lassen. Die Platte gehört zusammen mit der Münchner Einspielung von Prokofjews fünfter Symphonie unter Bernstein zum Startprogramm mit Digitalaufnahmen, die CBS im Frühjahr 1980 auf den Markt bringen will.

Eine neue Veröffentlichung im Rahmen von Telefunkens **Hindemith-Reihe** befaßt sich mit dem Orgel- und Trautonium-Komponisten. Der kürzlich verstorbene Anton Heiller spielte das späte Orgelkonzert von 1962, Oskar Sala ist der Solist des Konzertstücks für Trautonium mit Begleitung des Streichorchesters und, im Playback-Verfahren aufgenommen, der sieben Triostücke für Trautonium von 1930.

Das **Kreuzberger Streichquartett** hat seine Einspielung der drei Quartette op. 41 von Robert Schumann abgeschlossen. Die Aufnahme erscheint im März zusammen mit einer Aufzeichnung des Schumann-Klavierquintetts, bei dem David Levine Klavierpartner der Kreuzberger ist.

Der Bariton Michael Ingham und die Pianistin Carolyn Horn sind die Interpreten einer Aufnahme von **Ernst Kreneks** „Gesängen des späten Jahres" op. 71 von 1931, die Disco-Center von der amerikanischen Firma Orion übernommen hat. Krenek, seit langem in Kalifornien lebend, wird im August achtzig Jahre alt.

Teldec setzt im Frühjahr die Kassettenserie **„Originalinstrumente — Tasteninstrumente"** mit dem Volume II fort. Er enthält ebenso wie sein Vorgänger Aufnahmen mit Instrumenten aus der Bad Krozinger Sammlung Fritz Neumeyers. Sie erscheinen, obwohl von Toccata produziert, unter dem Telefunken-Etikett, während die bisherigen Toccata-Platten auch 1980 noch über Fono Münster vertrieben werden.

Die von Robert Münster initiierte und vom Bayerischen Rundfunk geförderte Schallplattenserie **„Musica Bavarica"**, die trotz reizvollen Programmangebots nur einem sehr kleinen Kreis von Kennern bekannt war, da sie auf dem Markt fast nicht präsent war, wurde vor kurzem von Schwann in den Vertrieb übernommen. Die Reihe besteht zur Zeit aus fünfzehn Titeln, die zu einem Teil musikalische Entdeckungen aus alten bayrischen Klöstern enthalten, sich aber auch mit „Münchner Komponistinnen der Klassik und Romantik" (70 902 E), „Münchner Kirchenmusik im 19. Jahrhundert" (70 903 E) und „Musik am Hof des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern" (70 904 und 70 905 E) befassen. Eine Platte ist geistlichen Kompositionen von Joseph Rheinberger gewidmet (70 907 E).

Die englischen **Saga Records**, deren Platten bei uns wegen ihrer anfechtbaren technischen Qualitäten nur zögernd akzeptiert wurden und es offenbar auch in ihrem Ursprungsland nicht leicht hatten, lassen alle ihre Veröffentlichungen neuerdings bei Teldec in Nortorf pressen. Das Angebot des „zweiten Starts" besteht aus 32 Titeln, darunter Liedplatten mit Janet Baker, Jill Gomez und Norman Bailey sowie eine Gesamtaufnahme der Cembalowerke Henry Purcells mit Robert Woolley. In Arbeit sind Serien der Klavierwerke Gabriel Faurés mit Albert Ferber und Claude Debussys mit der Ungarin Livia Rev. Die drei bisher erschienenen Debussy-Bände — Préludes I und II sowie ein Doppelalbum, das als Premiere die 1915 entstandene Skizze einer „Elégie", Debussys letztes Klavierwerk, enthält — haben in England durchweg hervorragende Kritiken bekommen. Tatsächlich zeichnet sich Revs Debussy-Spiel durch eine pianistisch und musikalisch unaufdringliche, aber doch entschiedene, stilgerechte und im Gesamteindruck geschliffen harmonische Gestaltung aus.

Zum hundertsten Geburtstag des in Freiburg/Breisgau geborenen Komponisten **Julius Weismann** am 26. Dezember brachte die Freiburger Firma Christophorus eine LP heraus, die eine Reihe von Kammermusikwerken Weismanns festhält: die sechs Etüden op. 114, Ausschnitte aus dem „Fugenbaum" op. 150, „Thema, Variationen und Gigue" op. 146 für Bratsche und Klavier und den „Fantastischen Reigen" op. 50 für Streichquartett. Interpreten sind u.a. Eckart Sellheim, Klavier, und das Buchberger Quartett (SCGLX 73912).

Unveröffentlichte Aufnahmen der englischen Altistin **Kathleen Ferrier** gibt Decca aus BBC-Beständen heraus. Die Mono-LP (LXT 6934) enthält in Livemitschnitten von 1949 die „Vier ernsten Gesänge" von Brahms in einer Orchesterversion von Sir Malcolm Sargent sowie eine Reihe von „Carols", darunter das deutsche Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht".



Eve Queler

Die Serie mit New Yorker Operneinspielungen unter Leitung der Dirigentin **Eve Queler** will CBS im Herbst mit einer Aufnahme von Giuseppe Verdis „Aroldo" fortsetzen. Die weibliche Hauptrolle dieser „Stiffelio"-Umarbeitung aus dem Jahre 1857 singt Montserrat Caballé.

Vanguard — bei uns durch den ASD der Electrola vertreten — will in diesem Jahr eine Einspielung des ersten Teils von Bachs „Wohltemperiertem Klavier" mit **Mieczyslaw Horszowski** herausbringen. Der Leschetitzky-Schüler Horszowski ist ein Generationsgenosse Artur Rubinsteins und wurde 1892 geboren.

Gaetano Donizetti als Klavierkomponisten zeigt eine Platte der RCA Italia, die jetzt auch in der Bundesrepublik erscheint. Pietro Spada und Giorgio Cozzolino spielen darauf die vierhändigen Werke des „Lucia"-Komponisten.

Bereits im Frühjahr erfolgt die Veröffentlichung der neuen „Norma" von Bellini unter **James Levine**, in der neben Renata Scotto in der Rolle der Druidenpriesterien Tatiana Troyanos, Giuseppe Giacomini und Paul Plishka mitwirken. Levines Mahler-Zyklus für RCA, dieser Tage durch die Veröffentlichung der Neunten weitergeführt, wird bis 1981 vervollständigt vorliegen.

Disco-Center Kassel veröffentlicht eine Gesamtaufnahme der sechs „Russischen" Streichquartette von Joseph Haydn, die von Hungaroton auf drei Platten mit dem **Tátrai-Quartett** produziert wurde.

„Eminent" heißt eine neue preisgünstige Klassik-Serie, mit der EMI Electrola das neue Jahr beginnen will. Sie ist konzipiert als ein Gegenstück zu der Reihe „Das Meisterwerk", stellt aber in erster Linie auf große Interpretennamen ab. Das siebzehn Titel umfassende Startprogramm enthält — unter anderem — Wiederveröffentlichungen des ersten Klavierkonzerts von Brahms mit Daniel Barenboim, Verdi-Arien mit Dietrich Fischer-Dieskau, Giulinis Interpretationen von Beethovens neunter und Brahms' vierter Symphonie, die Menuhin-Aufnahme des Beethoven-Violinkonzerts unter Silvestri, eine Perlman-Platte, Goethe-Lieder mit Elisabeth Schwarzkopf und ein Bach-Recital Weissenbergs. Die Eminent-Reihe soll laufend erweitert werden.

Ingo Harden

Lorin Maazel — Wiener Staatsoperndirektor ab 1982

Der amtierende Wiener Operndirektor Egon Seefehlner hat mehrfach den Wunsch geäußert, man möge die Wahl eines Nachfolgers so rechtzeitig treffen, daß die Hofübergabe klaglos erfolgen könne. Das künstlerische Personal des Hauses — vor allem die als Staatsopernorchester fungierenden Wiener Philharmoniker — hatte mehrfach empfohlen, einen Dirigenten zum Herrn des Hauses zu bestellen. Die Vorverhandlungen, in deren Verlauf mehrere Persönlichkeiten genannt worden waren, führten schließlich zum Vertragsabschluß mit dem neunundvierzigjährigen Lorin Maazel, der seine Tätigkeit als Direktor in vollem Umfang am 1. September 1982 aufnehmen wird. Diese langfristige Disposition trägt nicht nur der strukturellen Komplexität eines modernen Opernbetriebes Rechnung, sondern erleichtert möglicherweise auch die Kooperation mit den technischen Medien, auf deren Bedeutung Maazel in seiner ersten Erklärung nach der Unterzeichnung des Vertrages auch sogleich hingewiesen hat.
Maazels Kontakte mit dem österreichischen Musikleben, die bisher nicht allzu zahlreich gewesen sind, werden sich schon vor seinem offiziellen Amtsantritt verstärken. So wird Maazel 1980 die Wiener Philharmoniker auf einer Japan-Tournee leiten, und für den Sommer 1980 ist eine von ihm dirigierte Salzburger Festspielpremiere vorgesehen (Mozarts „Entführung"). Unbeschadet seines „totalen Einsatzes" für die Wiener Oper will Maazel auch nach 1982 als Orchesterleiter seine Kontakte mit Paris und Cleveland aufrechterhalten.

Wolfgang Arming — PolyGram Österreich

„PolyGram Musikunternehmen Ges. m. b. H. Österreich" ist der Firmenname einer Organisation, die sich als Koordinationsinstrument für die Unternehmensbereiche Musik, Verlag und Film versteht. Die seit 1975 mit diesem Namen bezeichnete Firma wurde bis vor kurzem von Gerhard Gebhardt geleitet und steht nunmehr unter der Präsidentschaft von Wolfgang Arming, der seine Tätigkeit für die Philips-Schallplatte in Österreich in den fünfziger Jahren begann und danach im Konzernbereich in Japan und in der Bundesrepublik wirkte.
Dem Komplex der PolyGram gehören nicht nur die Unternehmungen Phonogram und Polydor an, sondern auch die 1967 in den Verband aufgenommene österreichische Schallplattengesellschaft Amadeo sowie ein Schallplatten-Fertigungsunternehmen, die aus der Fabrik Czeija hervorgegangene PolyGram Record Service GmbH, die als Erzeuger von rund 6 Millionen Platten und rund 2 Millionen Musicassetten auch eine beachtliche Rolle im Exportgeschäft spielt. Den Videosektor der österreichischen PolyGram betreut die für Fernseh- und Filmproduktionen zuständige Firma Satel.
Anläßlich der Amtsübernahme skizzierte Wolfgang Arming einige Schwerpunkte der künftigen Tätigkeit. Dazu gehören u. a. die verstärkte Rolle Wiens als Aufnahmeort für E-Musik, die wachsende Berücksichtigung zeitgenössischer österreichischer Komponisten im Amadeo-Repertoire und die Bemühung, österreichische Produkte auf dem Unterhaltungssektor aufnahmetechnisch auf das Niveau zu heben, das weltweit gefordert wird.

Kurt Blaukopf



Die Marke der Weltstars
Symbol der Exklusivität

Der Symphonien-Zyklus zum neuen Jahrzehnt

Beethoven · Bernstein

Wiener Philharmoniker



Ludwig van Beethoven

9 Symphonien

Wiener Philharmoniker
Dirigent: Leonard Bernstein
Aufgenommen im
Wiener Musikvereinssaal
Das TV-Erlebnis in
Hifi-Vollendung

8 ⊙ 2740 216 · 6 ▭ 3378 090
mit illustriertem Begleitheft

Im Deutschen Fernsehen:

1. Symphonie	23. Dezember
2. Symphonie	24. Dezember
3. Symphonie	26. Dezember
4. Symphonie	1. Januar 1980
5. Symphonie	24. Februar 1980
6. Symphonie	9. März 1980

Die Symphonien 7, 8 und 9 werden ebenfalls 1980 ausgestrahlt.

Qualität hat einen Namen
Deutsche Grammophon G

Schallplattenkritik

Unsere Rezensenten

Holger Arnold (Ho. Ar.)
Braun PS 500, Excel ES-70 EX 4, Braun CSV 500, Celestion Ditton 662

Ludolf Baucke (L. B.)
Thorens TD 125, SME 3009/I, Shure V 15/IV, Revox A 720, Dynaco St 80, Lowther Auditorium Acousta

Alfred Beaujean (A. B.)
Philips 977 electronic Super M 412 II, Marantz 4270, Philips 545 MFB

Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Thorens TD 160 Mk II, Shure V 15 III, Sansui QRX 7500, Wigo A 16; Quadro: zusätzlich AR-2ax

Karl Breh (Br.)
Ortofon SL 15 Q, Audio Technica 20 SLa, Shure V 15 III, Rabco SL-8, Micro MA-505, SME 3009/2, Technics SP-10, Micro DDX-1000, Accuphase C-200 / P-300, Sentry III; Quadro: Ultimo 20 B, Technics EPC-100 C, Shure V 15 IV, Technics SL-1000, Dual 721, Sansui QRX 9001, Canton LE 900 / LE 600

Günter Buhles (G. B.)
Heco 2001, ADC VLM Mk II, Akai AA-1050, Dual CL 270

Jacques Delalande (J. D.)
Garrard 301, SME 3012/II, Shure V 15 III, Sony STR-6200-F, Wharfedale SFB/3

Ulrich Dibelius (U. D.)
Philips AF 797, Shure V 15 II, Philips 412/II, Sansui 771, CLR 3552

Ingo Harden (ihd)
Micro MR-711, Elac STS 655-D 4, Lansing SG 520 / SE 400, Canton LE 900; Quadro: JVC 4 DD-10, Sony SQD 2020, Dual CV 80, Canton LE 600

Klaus-K. Hübler (KKH)
Telefunken S 500 hifi, Pioneer SX 636, Pioneer CS-E 420

Hans-Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Kenwood KR 9040, Lenco L 90, Super XLM Mk II, Canton LE 500

Jürgen Kesting (J. K.)
Sony PS 8750, Sony XL 55 Pro, Ultimo 30 C, Ortofon 30, Wega Lab Zero, Canton GLE 100, Dual 731 Q, Ortofon ULM, Shure V 15 IV; Quadro: Marantz 4400, Canton GLE 100 / GLE 70

Peter Kiesewetter (pk)
Dual 701, Revox A 78, Heco P 5302

Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Unamco T-1, Shure M 95 G, McIntosh MAC 1700, Canton GLE 70

Wulf Konold (W. K.)
Philips 209 S electronic, Super 422, Wega 3120, Philips MFB 532

Georg-Friedrich Kühn (gfk)
Dual CS 601, Ortofon M 20 E, Elac 4000 T Syntector, Heco 1000 P

Herbert Lindenberger (Li.)
Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon Concorde 30, Wega 3110, Sonab OA-4 Typ 2, Philips GA 209 S electronic, Super M GP 422, Philips 22 RH 521, 532 electronic MFB

Dietmar Polaczek (dp)
Telefunken S 500, Shure M 91 ED, Braun regie 520, AR 3a/improved

Wolf Rosenberg (W. R.)
Lenco L 70, Shure M 75 E, Canton LE 900

Thomas Rothschild (Th. R.)
Sansui QRX-6500, Thorens TD 125, Shure SME Model 3009, Leak Sandwich 600, Dual CL 240

Thomas Rübenacker (TRü)
Telefunken S 800, Ortofon Concorde 30, Yamaha A-1, Celestion Ditton 442

Wolfgang Sandner (San.)
Thorens TD 124/II, Shure M 75 MG, KH ES 20

Horst Schade (Scha.)
Lenco L 85, Ortofon M 15 E Super, Philips 209 S / Super M 422, Luxman R 1500, Philips RH 521, CLR 3452

Siegfried Schibli (-bli)
Thorens TD 145 Mk II, Shure M 91 ED, ITT Schaub-Lorenz 6000 HiFi, JBL L 26 Decad

Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Technics SL 1200, Audio Technica AT 25, Denon DL 103-D, AU 320, Ortofon MC 10, Telefunken TRX 2000, Canton LE 900 / LE 350

Sammelprogramme

Jazz

Pop

Literatur

Eingetroffene Schallplatten

Ariola

Bach: Triosonate G-dur — C. Ph. E. Bach: Triosonate h-moll — Händel: Triosonaten c-moll und g-moll — Telemann: Triosonate E-dur. Aurèle Nicolet, Flöte; Josef Suk, Violine; Christiane Jaccottet, Cembalo; David Geringas, Violoncello. Eurodisc 200 163-366

Bach / Mahler: Suite für Orchester — Bach / Schönberg: Präludium und Fuge Es-dur — Bach / Webern: Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer". Akademisches Symphonieorchester der Leningrader Staatlichen Philharmonie; Staatliches Akademisches Symphonieorchester der UdSSR; Kammerorchester des Rundfunk-Symphonieorchesters der UdSSR, Gennadij Roschdestwenskij. Melodia Eurodisc 200 074-366

Beethoven: Klavierquartette WoO 36 Nr. 1—3 und op. 16. Bohuslav-Martinů-Quartett. Supraphon 300 365-420 (2 LP)

Brahms: Rhapsodien, Walzer u. a. Jörg Demus, Klavier. Eurodisc 200 439-241

Clementi: Sonatinen — Kuhlau: Sonatinen. Vittorio De Col, Klavier. Eurodisc 200 088-241

Debussy: Children's Corner; Clair de Lune; La Cathédrale engloutie — Ravel: Sonatine; Valses nobles et sentimentales. Nikolai Petrow, Klavier. Eurodisc 200 282-241

Debussy: Images pour orchestre Nr. 1—3; Danses sacrée et profane; Prélude à l'après-midi d'un faune; Première Rhapsodie pour Clarinette et Orchestre; Jeux. Tschechische Philharmonie, Serge Baudo. Supraphon 300 362-420 (2 LP)

Mozart: Die Entführung aus dem Serail. Edita Gruberová, Francisco Araiza, Roland Bracht, Gudrun Ebel u. a.; Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg. 300 027-440

Mozart: Klaviersonaten, Vol. 1: KV 310, 330—333. Paul Badura-Skoda, Klavier. Eurodisc 300 342—420 (2 LP)

Rimskij-Korsakow: Sadko op. 5; Ouvertüre über russische Themen D-dur op. 28; Sinfonietta über russische Themen a-moll op. 31. Moskauer Radio-Symphonieorchester, Maxim Schostakowitsch. Melodia Eurodisc 200 441-366

Richard Strauss: Orchesterlieder. René Kollo, Tenor; Runfundorchester des Hessischen Rundfunks, Christian Stalling. Eurodisc 200 591-366

Strawinsky: Der Feuervogel — Rimskij-Korsakow: Russische Ostern — Ljadow: Der verzauberte See. Akademisches Symphonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie, Dmitrij Kitaenko. Melodia Eurodisc 200 281-366

Tschaikowsky: Die Pantöffelchen. Konstantin Lissowskij, Alexej Kriwtschenja, Gennadij Troitzkij, Ludmilla Simonowa u. a.; Großer Chor und Großes Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR, Wladimir Fedosejew. Melodia Eurodisc 300 373-440 (3 LP)

Tschaikowsky: Grande Sonate für Klavier G-dur op. 37; Souvenir de Hapsal op. 2. Igor Schukow, Klavier. Melodia Eurodisc 200 283-366

Italienische Streichermusik: Vivaldi, Rossini, Sammartini, Boccherini. Wilnaer Kammerorchester, Saulus Sondetzkis. Eurodisc 200 099-315

Willst du dein Herz mir schenken; Lieder aus zwei Jahrhunderten. Hélène Mané, Sopran; Zsuzsana Růžičková, Cembalo. Supraphon 200 392-366

Bellaphon

Violin-Recital. Václav Hudeček, Violine; Josef Hála, Klavier; Susumn Miyashita, Koto. VIC 2219

W. Ambros: Nie und Nimmer. BLPS 3335

Bread and Roses: Festival of Acoustic Music, Greek Theatre, U. C. Berkeley. BLS 5579

David Friesen: Waterfall Rainbow. IC 1027

David Friesen, John Stowell: Through The Listening Glass. IC 1061

Roland Hanna, Hans Koller, Attila Zoller: Trinity. LR 40.002

Willie Mabon: Chicago Blues Session. LR 42.003

Cecil McBee Sextet: Compassion. enja 3041

Red Rodney: Home Free. MR 5135

David Schnitter: Thundering. MR 5197

Bennie Wallace, Eddie Gomez, Dannie Richmond: Live At The Public Theatre. enja 3043

Attila Zoller: Common Cause. enja 3043

Calig

Bruckner: Vier Graduale — Kodály: Laudes Organi. Bachchor Mainz, Diethard Hellmann. CAL 30 469

Helmut Zöpfl, Wolf Schmidt: Es werd schon wieder werd'n. Gedichte und Lieder. CAL 30 652

CBS

Bach: Goldberg-Variationen. Rosalyn Tureck, Cembalo. Masterworks 79220

Beethoven: Symphonie Nr. 9. Lucia Popp, Elena Obraztsowa u. a.; Cleveland Orchestra, Lorin Maazel. Masterworks 76999

R. Strauss: Der Bürger als Edelmann; Oboenkonzert. Peter Frankl, Klavier; Neil Black, Oboe; English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim. Masterworks 76826

Kiri te Kanawa singt Lieder von Schubert, Schumann, Wolf, Fauré, Duparc und Walton. Richard Amner, Klavier. Masterworks 76868

Concept Records
Blücherstr. 12, 6200 Wiesbaden

Frey, Tiepold, Thierfelder: Ziyada. CC 001679

Da Camera

Lieben und Jagen. Lieder und Madrigale für Chor a cappella. Bayreuther Madrigalchor, Hans Schmidt. Impromptu SM 194055

Deutsche Grammophon

Bach: Magnificat BWV 243 — Strawinsky: Symphonie de Psaumes. Chor der Deutschen Oper Berlin; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. 2531 048

Bruckner: Symphonie Nr. 5. Chicago Symphony Orchestra, Daniel Barenboim. 2707 113 (2 LP)

Chopin: Klaviersonate Nr. 3 h-moll op. 58; Polonaisen Nr. 3 A-dur op. 40 Nr. 1, Nr. 4 c-moll op. 40 Nr. 2, Nr. 6 As-dur op. 53. Emil Gilels, Klavier. 2531 099

Dvořák: Symphonie Nr. 8 G-dur op. 88. Chicago Symphony Orchestra, Carlo Maria Giulini. 2531 046

Haydn: Streichquartette op. 71 Nr. 1—3, op. 74 Nr. 1—3. Amadeus-Quartett. 2740 211 (3 LP)

Mahler: Symphonie Nr. 4 G-dur. Edith Mathis, Sopran; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. 2531 205

Mendelssohn Bartholdy: Symphonien Nr. 4 A-dur op. 90, Nr. 5 D-dur op. 107. Israel Philharmonic Orchestra, Leonard Bernstein. 2531 097

Mozart: Symphonien Nr. 38 D-dur KV 504 „Prager", Nr. 39 Es-dur KV 543. Wiener Philharmoniker, Karl Böhm. 2531 206

Saint-Saëns: Samson et Dalila. Oper in drei Akten. Obraztsowa, Domingo, Bruson, Thau, Lloyd u. a.; Orchestre de Paris, Daniel Barenboim. 2740 215 (3 LP)

Schubert: Symphonien Nr. 8 h-moll D. 759 „Unvollendete", Nr. 3 D-dur D. 200. Wiener Philharmoniker, Carlos Kleiber. 2531 124

Tschaikowsky: Der Schwanensee. Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa. 2740 220 (3 LP)

Tschaikowsky: Sechs Symphonien. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. 2740 219 (6 LP)

Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6 „Pathétique". London Symphony Orchestra, Karl Böhm. 2531 212

Wolf: Italienisches Liederbuch. Christa Ludwig, Dietrich Fischer-Dieskau, Daniel Barenboim. 2707 114 (2 LP)

Zelenka: Sechs Sonaten. Hein Zolliger, Maurice Bourgue, Oboe; Saschko Gawriloff, Violine; Klaus Thunemann, Fagott; Christiane Jaccottet, Cembalo; Lucio Buccarella, Kontrabaß. Archiv 2723 066 (2 LP)

Marcel Aymé: Kater Titus erzählt: Die beiden Ochsen. Folge 2. Junior 2546 034

Isaa Bashevis Singer: Zlateh die Geiß; Der erste Schlemihl. Junior 2546 037

Elfie Donnelly: Servus Opa, sagte ich leise. Junior 2546 039

Irina Korschunow: Hanno malt sich einen Drachen. Junior 2546 040

Gertrud Schneider: Für Ohren, die auch sehen. Junior 2546 041

Jurg Schubiger: Dieser Hund heißt Himmel. Tag- und Nachtgeschichten, erzählt vom Autor. Junior 2546 038

Disco-Center

Musikalisk salong. Schwedische Lieder. Catharina Olsson, Gesang; Lucia Negro, Hammerklavier. Caprice CAP 1136

EGO-Records

Joe-Haider-Music,
Landsberger Str. 509, 8000 München 60

Changes: Home Again. EGO 4015

EMI Electrola

Beethoven: Die späten Klaviersonaten Nr. 30 E-dur op. 109, Nr. 31 As-dur op. 110, Nr. 32 c-moll op. 111; Sechs Bagatellen op. 126. Christoph Eschenbach, Klavier. 1 C 153-03 628/29

Berg: Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels"; Drei Orchesterstücke op. 6. Ulf Hoelscher, Violine; Kölner Rundfunksymphonieorchester, Hiroshi Wakasugi. harmonia mundi 1 C 065-99 848

Durante: Duetti da camera. Judith Nelson, Sopran; René Jacobs, Alt; Wieland Kuijken, Violoncello; William Christie, Cembalo. Harmonia mundi France HM 1014

Dvořák: Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95 „Aus der neuen Welt"; Scherzo. London Philharmonic Orchestra, Mstislaw Rostropowitsch. 1 C 065-03 646

Frescobaldi: Il primo libro di capricci, 1624. Harry van de Kamp, Bariton; Gustav Leonhardt, Cembalo und Orgel. harmonia mundi 1 C 157-99 835/36

Gounod: Faust. Placido Domingo, Tenor; Mirella Freni, Sopran; Nicolai Ghiaurov, Baß u. a. David Bell, Orgel; Choeurs du Théâtre National de l'Opéra Paris, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra Paris, Georges Prêtre. 1 C 157-03 574/77

Haydn: Konzerte für Horn und Orchester Nr. 1 D-dur Hob. VII d/3, Nr. 2 D-dur Hob. VII d/4 — Michael Haydn: Concertino für Horn und Orchester D-dur. Barry Tuckwell, Horn; John Constable, Cembalo; English Chamber Orchestra, Barry Tuckwell. 1 C 063-03 362

Hindemith: Konzertmusik op. 50; Symphonische Metamorphosen. Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy. 1 C 065-03 505

Mahler: Symphonien Nr. 5 cis-moll, Nr. 10 Fis-dur op. posth. London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt. 1 C 157-03 440/41

Mendelssohn Bartholdy: Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64 — Schumann: Konzert für Violine und Orchester d-moll. Ulf Hoelscher, Violine; Staatskapelle Dresden, Marek Janowski. 1 C 063-03 647

Mendelssohn Bartholdy: Sonaten für Violoncello und Klavier Nr. 1 B-dur op. 45, Nr. 2 D-dur op. 58. Paul Tortelier, Violoncello; Maria de la Pau, Klavier. 1 C 065-16 282

Mendelssohn Bartholdy: Symphonie Nr. 4 A-dur op. 90 „Italienische"; Die Hebriden, Ouvertüre op. 26; Ruy Blas, Ouvertüre op. 95; Ouvertüre zu „Ein Sommernachtstraum" op. 21. London Symphony Orchestra, André Previn. 1 C 063-03 625

Mozart: Bläserserenaden, Vol. 2; Divertimenti; Zwölf Duos für zwei Bassetthörner KV 496a. Consortium Classicum. 1 C 063-45 547

Mozart: Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 27 B-dur KV 595, Nr. 9 Es-dur KV 271. Christoph Eschenbach, Klavier; London Philharmonic Orchestra, Christoph Eschenbach. 1 C 065-03 593

Navarre: Atrium Musical de Madrid. Gregorio Paniagua. Harmonia mundi France HM 1016

Purcell: Music For A While. Alfred Deller, Wieland Kuijken, William Christie, Roderick Skeaping, Harmonia mundi France HM 249

Schumann: Davidsbündlertänze op. 6; Humoreske B-dur op. 20; Vogel als Prophet op. 82 Nr. 7; Träumerei op. 15 Nr. 7. Alexis Weissenberg, Klavier. 1 C 065-16 210

Schumann: Symphonie Nr. 8 Es-dur op. 97; Konzertstück für vier Hörner und Orchester F-dur op. 96. Norbert Hauptmann, Manfred Klier, Christoph Kohler, Gerd Seifert, Horn; Berliner Philharmoniker, Klaus Tennstedt. 1 C 063-03 487

Szymanowski: Konzerte für Violine und Orchester Nr. 1 op. 35, Nr. 2 op. 61. Konstanty Kulka, Violine; Nationales Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks, Jerzy Maksymiuk. 1 C 065-03 597

Tschaikowsky: Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 35; Sérénade mélancolique op. 26. Itzhak Perlmann, Violine; Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy. 1 C 065-03 509

Webern: Symphonie op. 21; Entflieht auf leichten Kähnen op. 2; Das Augenlicht op. 26; Passacaglia op. 1; Sechs Stücke für Orchester op. 6. Kölner Rundfunksymphonieorchester und Kölner Rundfunkchor, Hiroshi Wakasugi. harmonia mundi 1 C 065-99 849

Claviorganum. Musik in der Salzburger Residenz. Gabriele Sima, Margot Sturm, Reinhard Salamonsberger, Werner Hahn u. a. harmonia mundi 1 C-065-99 818

The Kinks: Low Budget. 1 C 064-63 089

ex libris Verlag AG
Hermetschloostr. 77, CH-8048 Zürich

Beethoven: Klaviersonaten cis-moll op. 27 Nr. 2, F-dur op. 54, Fis-dur op. 78, Es-dur op. 81a. Karl Engel, Klavier. EL 16 839

Mozart: Klavierkonzerte B-dur KV 456 und KV 595. Brigitte Meyer, Klavier; Züricher Kammerorchester, Edmond de Stoutz. EL 16 820

Meisterwerke der französischen Orgelkunst. Franck: Grande pièce symphonique — Widor: Toccata — Boëlmann: Suite gothique — Dupré: Te lucis ante terminum. Erich Vollenwyder, Orgel. EL 16 815

Fono

Schumann: Fantasie-Stücke op. 73 — Beethoven: Sieben Variationen Es-dur WoO 46 — Brahms: Sonate Nr. 2 F-dur op. 99. Daniel Robert Graf, Violoncello; Viviane Goergen, Piano. Aulos FSM 53 535 Aul

Metronome

Volker Kriegel & Mild Maniac Orchestra: Long Distance. 0068.243

Frederic Rabold Crew: Funky Tango. 0068.242

Martial Solal, Lee Konitz, Joe Scofield, Niels Hennig Ørsted-Pedersen: Four Keys. MPS 0068.241

The Gipsy Jazz Violin Summit: Nothing Else, Satin Doll, Autumn Leaves, Gipso Nipso u. a. 0068.240

Mood Records Zweitausendeins

Postfach 710249, 6000 Frankfurt

Günter Lenz: Springtime. Mood 23 444

ms-edition

Ploenniesstr. 8, 6100 Darmstadt

Emma Myldenberger: Tour de Trance. Ein bißchen Regenreigen. Lenya's Fantasie u. a. 1011

Omnibus

Bob Lenoy: Call On Blue. BUS 1001

Phonogram

Bach: Das musikalische Opfer BWV 1079. Iona Brown, Malcolm Latchem, Roger Garland, Violine; Stephen Shingles, Viola; Denis Vigay, Violoncello; William Bennett, Flöte; Nicholas Kraemer, Orgel; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 7300 708

Bruckner: Symphonie Nr. 7 E-dur. Concertgebouw Orchester Amsterdam, Bernard Haitink, Philips 6769 028

Couperin: Pièces de Clavecin, Ordres Nr. VIII, XI, XIII, XV. Rafael Puyana, Cembalo. Philips 6770 013

Haydn: Acht Namenssymphonien: Nr. 31 „Mit dem Hornsignal; Nr. 45 „Abschiedssymphonie"; Nr. 73 „La Chasse"; Nr. 82 „L'Ours"; Nr. 83 „La Poule"; Nr. 92 „Oxford"; Nr. 101 „Die Uhr"; Nr. 104 „London". Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 6768 066 (4 LP)

Mozart: Klavierkonzert Es-dur KV 271; Konzert für zwei Klaviere und Orchester Es-dur KV 365. Alfred Brendel, Imogen Cooper, Klavier; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Philips 9500 408

Mozart: Klavierkonzerte C-dur KV 415, Es-dur KV 449. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Mariner. Philips 7300 714

Puccini: La Bohème. Katia Ricciarelli, Sopran; José Carreras, Tenor; Ingvar Wixell, Bariton, u. a.; Orchester und Chor des Royal Opera House Covent Carden, Colin Davis. Philips 6769 031

Scarlatti: Konzerte Nr. 1 f-moll, Nr. 2 c-moll, Nr. 3 F-dur, Nr. 4 g-moll, Nr. 5 d-moll, Nr. 6 E-dur. I Musici. Philips 9500 603

Schoenberg: Gurrelieder. James McCracken, Tenor; Jessye Norman, Sopran; Tatiana Troyanos, Mezzosopran, u. a.; Tanglewood Festival Chorus; Boston Symphony Orchestra, Seiji Ozawa. Philips 6769 038

Sor: Gitarrensonaten op. 22 und 25. Pepe Romero, Gitarre. Philips 9500 586

Christiane Eda-Pierre singt Lieder von Grétry und Philidor. Academy of St. Martin-in the-Fields, Neville Marriner. Philips 9500 609

The Jukes: All I Want Is Everything; I'm So Anxious; Paris u. a. mercury 9111 047

Van Morrison: Into The Music. mercury 6304 508

RCA

Bach: Sechs Suiten für Violoncello. Anner Bijlsma, Barockvioloncello RL 30369 (3 LP)

Mascagni: Cavalleria Rusticana. Renata Scotto, Placido Domingo, Pablo Elvira; National Philharmonic Orchestra, James Levine. RL 13091

Rameau: Zwei Kantaten; Orphée; Le berger fidèle. Colette Herzog, Sopran; I Solisti Veneti, Claudio Scimone. ZL 30687

Rore, Arcadelt, Verdelot: Frühe italienische Madrigale. Capella Antiqua München, Konrad Ruhland. RL 30354 (2 LP)

Tanejew: Symphonie Nr. 1 c-moll op. 12. London Symphony Orchestra, Yuri Ahronovitch. RL 30372

Vivaldi: Die vier Jahreszeiten. La Petite Bande, Sigiswald Kuijken. RL 30397

Vivaldi: Sinfonie avanti l'Opera. I Solisti Veneti, Claudio Scimone. Erato ZL 30684

Konzerte für Oboe, Streicher und Cembalo. Vivaldi: Konzert F-dur, Konzert C-dur — Marcello: Konzert d-moll — Platti: Konzert G-dur. Bruce Haynes, Barockoboe; Barockorchester, Frans Brüggen. RL 30371

Mönche, Dichter und Scholaren. Geistliche und weltliche Lyrik des Mittelalters; Capella Antiqua München, Konrad Ruhland. RL 30336

Schwann

Gray, Pepusch: The Beggar's Opera. Nigel, Rogers, Angela Jenkins, Shirley Minty u. a.; Hanns Dieter Hüsch, Zwischentexte und Sprecher; Chor und Orchester der Accademia Monteverdiana, Denis Stevens. Musica mundi VMS 4520

Gresnick: Konzert für Cembalo und Orchester. D-dur; Per pietà bel idol mio; Sinfonia concertante für Klarinette, Fagott und Orchester B-dur. Christiane Jaccottet, Cembalo; Jacqueline Sternotte, Sopran; Guy Gérard, Klarinette; André Jacques, Fagott; Orchestre Symphonique de Liège, Gérard Cartigny. Musica mundi VMS 2074

Hoffmann: Miserere b-moll. Kristina Laki, Hildegard Laurich, Gwendolyn Killebrew, Aldo Baldin u. a.; Kölner Rundfunkchor; Kölner Rundfunksymphonieorchester, Roland Bader. AMS 3525

Schumann: Klavierquartett c-moll; Etüden in Form freier Vatiationen über Themen von Beethoven. David Levine, Paul Badura-Skoda, Klavier; Ensemble Classique Köln. VMS 1025

Vivaldi: Concerti für Cello g-moll, G-dur, F-dur, e-moll. Claude Starck, Cello; Ernst Mayer-Schierning, Violine; Jürgen Code, Fagott; Kölner Kammerorchester, Helmut Müller-Brühl. VMS 1211

Der Prinz und seine Musik. Werke von Louis Ferdinand Prinz von Preußen, Liszt. Helene Salomé, Klavier; Ernst Mayer-Schierning, Violine; Peter Stowasser, Viola; Claude Starck, Cello. VMS 1210

Galante Ouvertüren von Haydn, Cimarosa und Michael Haydn. Kölner Kammerorchester, Helmut Müller-Brühl; Camerata academica Salzburg, Ernst Hinreiner. VMS 1214

Geistliche Musik aus der königlichen Kapelle zu Versailles von Charpentier und Campra. Eric Tappy, Tenor; Jacques Herbillon, Bariton; Chor des Straßburger Konservatoriums; Collegium Musicum Straßburg, Roger Delage. AMS 1213

Orgelmusik der Romantik. Werke von Franck, Liszt, Schumann und Bartholdy. Gaston Litaize, Orgel. VMS 1212

Solist-Musikverlag

Dürerstr. 93, 6800 Mannheim 25

Franck: Das Orgelwerk. Grande Pièce Symphonique op. 17; Prière op. 20; Final op. 21. Günther Kaunzinger. Solist 1178/80

Teldec

Bach: Das Kantatenwerk. Knabenchor Hannover, Heinz Henning; Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe; verstärktes Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt; Tölzer Knabenchor, Gerhard Schmidt-Gaden; Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. Telefunken 6.35441 (2 LP)

Bach: Das Kantatenwerk. Tölzer Knabenchor, Gerhard Schmidt-Gaden; Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt; Knabenchor Hannover, Heinz Henning; Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe; verstärktes Leonhardt-Consort, Gustav Leonhardt, Telefunken 6.35442 EX (2 LP)

Berlioz: Requiem op. 5. Kenneth Riegel; Cleveland Orchestra Chorus; Cleveland Orchestra, Lorin Maazel. Decca 6.35469 (2 LP)

Brahms: Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98; Akademische Fest-Ouvertüre op. 80. Cleveland Orchestra, Lorin Maazel. Decca 6.42540 AS

Haydn: Streichquartette f-moll op. 20 Nr. 5 Hob. III/36, d-moll op. 76 Nr. 2 Hob. III/76. Quartetto Esterházy. 6.42354 AW

Mozart: Die zehn großen Streichquartette. Alban-Berg-Quartett, Wien. Telefunken 6.35485 GX (5 LP)

Mozart: Don Giovanni. Bernd Weikl, Margaret Price, Stuart Burrows, Sylvia Sass u. a. London Philharmonic Orchestra, Georg Solti. Decca 6.35475 (4 LP)

Scarlatti: 30 Essercizii per gravicembalo K. 1—30. Scott Ross, Cembalo. Telefunken 6.35487 EK (2 LP)

Concentus in Concert. Holland Festival, Vol. 2. Rameau: Suite aus der Oper „Castor et Pollux" — Biber: Drei Sonaten aus „Fidicinium sacro-profanum". Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. Telefunken 6.42072

Concertos. Albrechtsberger: Konzert für Altposaune und Streicher B-dur — Wagenseil: Konzert für Altposaune und Orchester Es-dur — M. Haydn: Adagio und Allegro molto für Horn, Altposaune und Orchester. Armin Rosin, Posaune; Hermann Baumann, Horn; Philharmonia Hungarica, Yoav Talmi. Telefunken 6.42419

Camel: I Can See Your House From Here. Decca 6.24132

Eddie Condon, His Windy City Seven And Jam Sessions At Commodore: Love Is Just Around The Corner; Beat To The Socks; Carnegie Drag u. a. 6.24054 AG

Wild Bill Davison and His Commodores: That's A Plenty. 6.24059 AG

Coleman Hawkins; The Chocolate Dandies and Leonard Feather's Allstars: Smack; I Surrender Dear; I Can't Believe That You're In Love With Me u. a. 6.24056 AG

Erika Pluhar singt Biermann: Vom Himmel auf die Erden falln sich die Engel tot. 6.24090 AT

Ben Webster, Don Byas: Steep; Linger Awhile; Memories Of You u. a. 6.24058 AG

Mike Westbrook: Mama Chicago. Telefunken 6.28483 (2 LP)

WEA

Eagles: The Long Run. AS 52 181

Fleetwood Mac: Tusk. WB 66 088

Foreigner: Head Games. ATL 50 651

The Manhattan Transfer: Extensions. ATL 50 674

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellt.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0–10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.
Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh, Jazz/Pop: Herbert Lindenberger.

Herr Hagenhoff liebt Ruhe und Rachmaninoff

oder: wie Musik ins Haus kommt



Herr Hagenhoff liebt Ruhe



Deshalb wohnt Herr Hagenhoff in der Lüneburger Heide



Sein einziger regelmäßiger Besuch ist Jens Didi Harmsen, der Postbote. Er bringt Herrn Hagenhoff gratis zweimal im Jahr den jpc-classic-catalogue, den größten Versandkatalog für klassische Schallplatten in Deutschland, . . .



. . . monatlich, natürlich auch gratis, einen Katalog-Nachtrag (damit Herr Hagenhoff stets über die Marktneuheiten informiert ist und ihm die günstigen Sonderangebote nicht entgehen) . . .



. . . und umgehend die bestellten Schallplatten zu Preisen, die nicht die Freude an der Musik verderben. Das ist auch gut so, denn . . .



Herr Hagenhoff liebt Rachmaninoff über alles.

Versuchen Sie es einmal mit uns. Fordern Sie völlig unverbindlich unseren 300seitigen jpc-classic-catalogue mit weit über 5000 Titeln sowie sämtliche Nachträge und unser umfangreiches Gesamtverzeichnis aller Sonderangebote an.



Versandadresse:
jpc-schallplatten
Versandabteilung Classic
Postfach 2426
4500 Osnabrück

Unsere Filialen:
Bremen, Herdentorsteinweg 2
(Am Siemenshochhaus)
Göttingen, Weeder Str. 55
Hamburg, EKZ-Hamburger Str. 47
Münster, Alter Fischmarkt 2

COUPON

Bitte schicken Sie mir kostenlos und völlig unverbindlich Ihren 300seitigen jpc-classic-catalogue sowie alle Katalognachträge und das Gesamtverzeichnis der Sonderangebote.

Absender: (Bitte in Druckschrift)

Name, Vorname

Straße, Nr.

PLZ, Ort

Einfach Coupon einsenden oder Postkarte (Referenz H) an:

jpc-schallplatten, Versandabteilung Classic, Postfach 2426 · 4500 Osnabrück

Kurzbewertungen

● Beethoven: Fidelio (Höhepunkte der Oper). Peter Anders, Tenor; Walburga Wegner, Sopran; Margot Guilleaume, Sopran; Sigmund Roth, Baß; Chor und Symphonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, Hans Schmidt-Isserstedt. Bellaphon BB 23.311

Mono historisch, Aufnahme des NDR aus 1952; Veröffentlichung nur unter dem Gesichtspunkt der Anders-Dokumentation verständlich; 10 DM

● Berg: Drei Orchesterstücke op. 6; Drei Stücke aus der „Lyrischen Suite". Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. DG 2531 144

Stereo, 7, 6, 9, 9. Rezension 4/75; aus der Karajan-Gesamtaufnahme; 25 DM

● Bizet: Carmen (Querschnitt). Leontyne Price, Franco Corelli, Robert Merrill; Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan. RCA RL 42427

Stereo, 9, 6, 9, 9. Rezension 3/65; Querschnitt aus der Gesamtaufnahme, deutlicher Rauschpegel; 22 DM

● Charpentier: Te Deum; Magnificat; Trois Noëls. Choir of the Collegiate Church of St. Mary in Warwick; La Grande Ecurie et La Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire. CBS Masterworks 76 891

Stereo, 10, 8, 10, 9. Großartige Interpretation, großartiges Klangbild; Taschentext nur in französischer Sprache; 25 DM

● Haydn: Salve Regina g-moll Hob. XXIII b/2 — Mozart: Litaniae Lauretanae KV 109. Tölzer Knabenchor, Gerhard Schmidt-Gaden; Collgium Aureum, Rolf Reinhardt. EMI Electrola harmonia mundi 1 C 065-99 826

Stereo, 8, 6, 9, 9. Rezension 8/64; 25 DM

● Liszt: Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H-; Evocation à la Chapelle Sixtine; Ave Maria. Karl Hochreither an der Rieger-Orgel der St.-Jakobs-Kirche zu Rothenburg o. T. EMI Electrola 1 C 037-30 149

Stereo, 8, 6, 8—9, 10. Rezension 2/75; 12 DM

● Liszt: Symphonische Dichtungen Nr. 1—12. Großes Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR, Nikolai Golowanow. Ariola Melodia Eurodisc 300 041-440

Mono, miserable Klangqualität; völlig überflüssige Veröffentlichung; 4 LP, 48 DM

● Mahler: Kindertotenlieder; Rückert-Lieder. Christa Ludwig, Alt; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. DG 2531 147

Stereo, 5, 0, 8/10, 9. Rezension 10 und 12/75; 25 DM

● Mahler: Symphonien Nr. 5 und Nr. 10 (Adagio). New York Philharmonic, Leonard Bernstein. CBS Masterworks 79250

Stereo, 7, 8, 9, 10. Rezension 12/68, 9/76

● Mozart: Die zwölf Bläserkonzerte. Jacques Lancelot, Jean-Pierre Rampal, Lily Laskine, Pierre del Vescavo, Pierre Pierlot, Paul Hongne, Georges Barboteu; Wiener Symphoniker, Bamberger Symphoniker, Theodor Guschlbauer; Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Jean-François Paillard. RCA Erato 30691

Stereo, 9, 7, 9, 9. Rezension 3/70; Aufnahmen aus 1963/66/69/72; 4 LP, 59 DM

● Puccini: Turandot. Maria Callas, Eugenio Fernandi, Elisabeth Schwarzkopf u. a.; Orchester und Chor der Mailänder Scala, Tullio Serafin. EMI 153 009 69/71

Mono, Aufnahme aus dem Jahr 1958; durchaus hörenswerte „Turandot"-Einspielung, akzeptable Monoklangqualität; 3 LP, 48 DM

● Schostakowitsch: Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 op. 107; Symphonie Nr. 1 op. 10. Mstislaw Rostropowitsch, Cello; Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy. CBS Masterworks 75081

Stereo, 9, 8, 8, 9. Aufnahme aus 1960 des 1959 entstandenen Violoncellokonzerts, deutlicher Rauschpegel; Rezension 2/73; 25 DM

● Johann Strauß: Ouvertüre zu „Die Fledermaus", Intermezzo aus „1001 Nacht", „Wiener Blut" u. a. Philharmonisches Orchester Essen, Heinz Wallberg. Fono FSM 53 536 AUL

Stereo, 8, 3, 9, 9. Diese Neuaufnahme muß wohl dringend erforderlich gewesen sein zur Deckung einer Marktlücke; 22 DM

● R. Strauss: Also sprach Zarathustra; Don Quixote; Ein Heldenleben; Eine Alpensymphonie; Sinfonia domestica. Los Angeles Philharmonic, Zubin Mehta. Decca 6.35476

Stereo 7—10, 5, 8—10, 9. Rezension 5/6/69, 1/75, 8/76; 5 LP, 98 DM

● R. Strauss: Der Rosenkavalier. Christa Ludwig, Gwyneth Jones, Walter Berry, Lucia Popp, Placido Domingo; Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein. CBS Masterworks 77 416

Stereo, 6, 3, 8, 9. Rezension 3/73

● Vecchi: L'Amfiparnaso. Deller-Consort London; Mitglieder des Collegium Aureum. EMI Electrola harmonia mundi 1 C 065-99 816

Stereo, 10, 8, 10, 10. Rezension 2/63; 25 DM

● Vivaldi: Venezianische Konzerte. Collegium Aureum, Rolf Reinhardt. EMI Electrola harmonia mundi 1 C 065-99 747

Stereo, 9, 7, 8, 9. Rezension 3/70; starke Nachhallaura, Soloinstrumente sehr im Vordergrund; 25 DM

● Vivaldi: Venezianische Konzerte und Sonaten. Collegium Aureum. EMI Electrola harmonia mundi 1 C 065-99 748

Stereo, 9, 7, 9, 10. Aufnahme 1968 auf Schloß Kirchheim, sehr transparentes, natürliches Klangbild; 25 DM

● Webern: Passacaglia für Orchester op. 1; Fünf Sätze op. 5; Sechs Stücke für Orchester op. 6. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. DG 2531 146

Stereo, 6, 4, 9, 9. Rezension 4/75; 25 DM

● Messen großer Opernmeister. Cavalli: Messa concertata — Weber: Missa solemnis Nr. 2 Es-dur — Donizetti: Messa di Gloria e Credo — Puccini: Messa di Gloria. Verschiedene Vokalisten, Orchester und Dirigenten. Schwann Musica Mundi AMS 1292

Stereo, 6—8, 7, 7—8, 9. Rezension 4/71, 3/77; 4 LP.

● Instrumente der Meister, Vol 2. Schubert: Impromptu B-dur op. 142 Nr. 3 — Chopin: Berceuse Des-dur op. 57 — Schumann: Fantasiestücke. Jörg Demus, Hammerflügel. EMI Electrola harmonia mundi 1 C 065-99 797

Stereo, 8, 4, 8, 9. Demus spielt historische Klaviere auch bei Meistern, die besser auf modernen Instrumenten klingen; etwas für Fans; 25 DM

● Peter Anders singt Lieder von Nicolai und Brahms. Michael Raucheisen, Klavier; Kniestädt-Quartett. Bellaphon BB 23.124

Mono historisch, Aufnahme aus 1942/43/44; so metallisch wie auf diesen Aufnahmen war die Tenorstimme von Peter Anders auch wieder nicht; 10 DM

● Peter Anders singt Orchesterlieder von Strauss und Schillings. Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin, Arthur Grüber. Bellaphon Acanta BB 23.185

Mono historisch, Aufnahme aus 1942/43/53, Dokument eines großen Tenors und Interpreten; 10 DM

● Fritz Wunderlich: Zauber einer unvergessenen Stimme. Ariola Eurodisc 300 356-435

Stereo, reichhaltige Sammlung von Arien und Liedern; 4 LP, 40 DM

● Heifetz-Collection, Vol. 2. Mozart: Konzert für Violine und Orchester Nr. 5 A-dur KV 219 — Glasunow: Konzert für Violine und Orchester a-moll op. 82 — Paganini: Caprice D-dur op. 1 Nr. 20. Jascha Heifetz, Violine; Arpád Sàndor, Klavier; London Philharmonic Orchestra, John Barbirolli. RCA Red Seal RL 00943

Mono historisch, Heifetz-Dokumentation aus der Zeit 1925—34, mit Erstveröffentlichungen von 41 Aufnahmen auf Langspielplatte; trotz zum Teil sehr schlechter Klangqualität für Violinfans höchst interessant; 4 LP, 59 DM

● Swjatoslaw Richter spielt Beethoven: Sonaten für Klavier op. 2 Nr. 3, op. 7, op. 10 Nr. 3, op. 13, op. 57, op. 90; Sechs Variationen op. 34; Bagatellen op. 126/1. Ariola Eurodisc Melodia 300 369-435

Stereo, 8—10, 6, 7—10, 9. Rezension 1/76; 3 LP

● Yehudi Menuhin spielt die schönsten Violinkonzerte. Werke von Brahms, Beethoven, Bruch, Mendelssohn Bartholdy, Bach und Mozart. Verschiedene Orchester und Dirigenten. EMI Electrola 1 C 127-53 644/48

Stereo, 7—9, 7, 6—8, 9. Rezension 3/63 und 7/67; 50 DM

● Advent und Weihnachten. Messen zu den Adventssonntagen; Erste Messe während der Nacht; Dritte Messe am Tag. Chor der Mönche der Benediktiner-Abtei Saint-Pierre in Solesmes, Dom Jean Claire, O. S. B., Dom Joseph Gajard, O. S. B. Bellaphon Aristocrate JB 27501/01

Stereo, 10, 8, 8, 9. Aufnahme 1977, Société Française du Son, nicht frei von Resonanzerscheinungen in den unteren Mitten, gute Aufmachung, Beiheft in deutscher Spache; 3 LP, 59 DM

● Am Tage der Oktav von Weihnachten; Messe zum Fest der Heiligen Maria, Mutter Gottes. Chor der Benediktinerinnen der Abtei Notre Dame d'Argentan. Bellaphon Aristocrate DC 27506

Stereo, 9, 8, 7, 9. Aufnahme 1966, Société Française du Son; es sind wunderschöne Vogelstimmen zu hören; 22 DM

● Die Weihnachtsmetten. Chor der Mönche der Benediktiner-Abtei Saint-Pierre in Solesmes, Dom Joseph Gajard, O. S. B. Bellaphon Aristocrate DC 27504

Stereo, 10, 8, 7, 9. Aufnahme 1966 von Société Française du Son; 22 DM

● Epiphanias, Fest der Erscheinung des Herrn; Messe am Feste der Kirchweihe. Chor der Mönche der Benediktiner-Abtei Saint Pierre in Solesmes, Dom Joseph Gajard, O. S. B. Bellaphon Aristocrate DC 27508

Stereo, 10, 8, 8, 9. Aufnahme 1966, Société Française du Son; 22 DM

● Vigil von Weihnachten; Messe zum Fest des Heiligen Erzmärtyrers Stephanus. Chor der Mönche der Benediktiner-Abtei Saint-Pierre in Solesmes, Dom Joseph Gajard, O. S. B. Bellaphon Aristocrate DC 27505

Stereo, 7, 3, 6, 8. Neuveröffentlichung mit weihnachtsbezogenen Liedern; 16 DM

● Weihrauch, Myrrhen und Gold. Weihnachtslieder berühmter Komponisten. Georg Jelden, Bariton; Hans Dieter Wagner, Klavier. Calig CAL 30 513

Stereo, 10, 8, 7, 9. Aufnahme 1966 von Société Française du Son

● Zweite Weihnachtsmesse in der Morgendämmerung; Messe zur Taufe des Herrn Jesu Christi. Chor der Mönche der Benediktiner-Abtei Saint-Pierre in Solesmes, Dom Jean Claire, O. S. B. Bellaphon Aristocrate DC 27507

Stereo, 10, 8, 8, 7. Aufnahme 1966, Société Française du Son; 22 DM

● Heinz Erhardt: Schalk im Nacken. Humoris-Causa-Marsch. Das Ding. Wir wollen uns wieder vertragen, u. a. Telefunken 6.24029 AL

Stereo, 8/6, 10. Mitschnitte aus 1951/67/71; Heinz Erhardt wie in jeder kannte, sehr vergnüglich

● Horst Peters spricht Wilhelm Busch. „Kinder, seid ihr denn bei Sinnen...". Production Sound Star Ton SST 0140

Stereo, 8, 8. Horst Peters spricht durchaus gekonnt vierzig satirisch-humoristische Gedichte von Wilhelm Busch; Sprache ist sehr direkt aufgenommen

● Karla Höcker liest aus eigenen Werken: Die nie vergessenen Klänge; Ein Kind von damals. Irma Hofmeister, Klavier; Friedrich Zehm, Musik. Mars 307909 Z

Stereo, 9, 9. Die Musikschriftstellerin liest aus ihrem Furtwängler-Buch und aus ihren Kindheitserinnerungen, umrahmt von Klavierkompositionen von Friedrich Zehm; der zweite Teil informiert über Wesen und Wurzeln der Autorin; für den Leserkreis der Autorin mag auch dieser Teil interessant sein

● Jürgen Albers: Papi war'n Rolling Stone. Pläne 88155

7, 6, 7, 8. Recht guter Gesang mit nicht oberflächlich sozialkritischen Texten, denen der Humor zugute kommt. Differenzierter Rock-Hintergrund. Lieder in saarländischem Kolorit wohl nur für Saarländer voll genießbar (G. B.)

● Blutgruppe: Dies Leben. Pläne 88125

8, 7, 7, 8. Rockmusik mit jazzig-souligem Bläsersatz aus Trompete, Posaune, Altsax. Recht gute Themen und Arrangements, jedoch schwächere Soli. Sozialkritische Texte, „Blues" auf Englisch. „Blut-Funk" ist ein reines Instrumentalstück als Einleitung zum mundartlichen „Biesala" (G. B.)

● Bernies Autobahn Band: Wenn es Nacht ist in der Stadt. Metronome Nature 0060.132

7, 6, 7, 7. Eine jugendlich wirkende Song-Platte mit leicht sozialkritischen Texten und reizvollen deutschen Versionen von Dylan- und Chuck-Berry-Songs. Musikalisch ordentlich, doch nicht überragend. Bei der Begleitung wäre ein Schlagzeug mit variablen Rhythmen am Platz (G. B.)

● Willie Bobo — Hell Of An Act To Follow. Always There; Dindi; Sixty-Two Fifty u. a. CBS 83160

6, 6, 7, 8. Populärer Latin-Jazz, Salsa mit Gesang, Bobo mit Timbales und Percussion im Vordergrund. Bobos quirliges Temperament und südamerikanische Spiellust, die live sehr ansteckend sein kann (siehe Publikumserfolge in Montreux und München), kommt auf Platte weniger zum Ausdruck.

● Papa Bue's Viking Jazzband — The White Cliffs Of Dover. Corrine Corrina; Weary Blues; High Society u. a. Teldec Storyville 6.23804 AF

Wiederveröffentlichung der dänischen Dixielandband, neunte LP, mit Oldtime-Hits im bekannten Stil, Typ „Happy Jazz Party", Aufnahme 1958 bis 1961

● Don Cherry — Eternal Rhythm, Part I and II. Metronome MPS 0068.225

6, 6, 7, 9. Im Anschluß an die Berliner Jazztage 1968 aufgenommen. Rezension 9/69: „Free Jazz und Exotik sind die Themen dieser in Nonettbesetzung eingespielten Session ... neun lose zusammenhängende Motive in kollektiver Improvisation ausgebreitet, verfädelt und weitergesponnen ... ewiger Rhythmus in der Weltmusik von heute ... etwas viel auf einmal?"

● The Kenny Clarke / Francy Boland Big Band — All Blues. The Wildman; The Jamfs Are Coming; At Ronnie's; All Blues. Metronome MPS 0068.227

Aufnahme 1969, Erstveröffentlichung 1971, Wiederveröffentlichung 1979, Rezension 10/71: 7, 3, 7, 9. „... bestätigt vorhandene Hörerwartungen ... Dilemma: den vorzüglichen Solisten stehen die konservativen Arrangements von Francy Boland gegenüber. Man vergleiche die etwas konforme All-Blues-Suite mit Johnny Griffins in fröhlicher Lässigkeit dahinlatschendem ‚The Jamfs Are Coming'." Heutige Bewertung korrigiert angesichts der Solisten Shihab, Sulieman, Gojkovic, Persson, Coe, Bailey und Griffin: 8, 7, 8, 9.

● The George Duke Quartet — Presented By The Jazz Workshop 1966 Of San Francisco. The Second Time Around; Jeannine; Secret Love u. a. Metronome MPS 0068.233

Wiederveröffentlichung von 1966, erste Platte des damals blutjungen George Duke, weit ab von seiner heutigen elektrischen Jazz-Rock-Spielweise; Rezension 2/67, damals noch ohne Punktbewertung: „... angenehm klingende, konventionelle Themen mit Baßtrompete im Stil des Bob-Brookmeyer-Quartetts"

● Maynard Ferguson — Trumpet Rhapsody. It's Almost Like Being In Love; Tenderly; Whisper Not u. a. Metronome MPS 0068.224

Angesichts der erneuten Aktualität des Trompeters wieder herausgebrachte Platte von 1968. Rezension 3/69, ohne Punkte: „Wer als Bigband-Fan gern in die Vollen geht, bekommt hier seine Platte ... Ferguson, als Höhenspezialist unter Stan Kenton zu berüchtigtem Ansehen gelangt, bläst inzwischen mit bewundernswerter Klarheit und Intonationssicherheit ... Begleitorchester unter dem biederen Rolf Hans Müller ist eine Sensation." Eindruck heute nicht mehr so erregend, aber immer noch ordentliche, disziplinierte Bigband-Musik

● Gantenbein: Reifezeit. Pläne 88142

6, 5, 7, 8. Elektrischer Rock mit sozialkritischen Texten, allerdings etwas zu starke Effekthascherei bei Thematik der Texte, gekünstelt wirkender Vortrag (G. B.)

● Jim Hall In Berlin — It's Nice To Be With You. Up, Up And Away; Blue Joe; Romaine u. a. Metronome MPS 0068.231

8, 9, 10, 9. Gitarrist Hall hat sich in den zehn Jahren seit der Aufnahme — 1969 in Berlin — nicht geändert (im Gegensatz zu der Mini-Mode auf dem Cover): nobel, sensitiv und einfach, erscheint heute als Vorläufer der lyrischen ECM-Musik. Bewertung aus 5/70 kann übernommen werden: „... eine versponnene, undramatische Platte für stille Stunden. Klarer, guter Klang."

● Abbi Hübner And The Jailhouse Jazzmen. Easter Parade; Tears; Gloryland u. a. Teldec Storyville 6.23803 AF

6—7, 5, 8, 8. Wiederveröffentlichung der Hamburger Odtimeband, 1958 in Kopenhagen unter dem damaligen Einfluß von Chris Barber und Papa Bue für zwei Storyville-LP aufgenommen, jetzt auf LP-Länge (mit alten Tracks) ergänzt. Nur echtes New-Orleans-Material, keine verjazzten Schlager

● Jonathan. Li Song; Moved Earth; Melotary u. a. Bellaphon BBS 2583

Erstveröffentlichung 1978 auf Label Aar, jetzt auf Bellaphon, Rezension 6/79 mit 5, 4, 9, 10: „... in Deutschland liebt man zerfließende, wabernde Synthesizerklänge, mit denen aus unbegreiflichen Gründen Weltraum oder Meditation assoziiert werden ... Gruppe aus bewährten Musikern verzichtet zum Glück nicht ganz auf Struktur und Rhythmus ..." (Th. R.)

● The Original Tuxedo „Jass" Band. New Orleans Funeral; Eh-La-Bas; Tin Roof Blues u. a. Metronome MPS 0068.229

Wiederveröffentlichung von 1965, Rezension 11/65, damals noch ohne Punktbewertung: „Das älteste Jazzorchester der Welt spielt New Orleans Jazz, eine nahrhafte Kost und nicht nur ein Dokument, sondern auch ein Vergnügen."

● Jean-Luc Ponty Quartet — Sunday Walk. Carole's Garden; You've Changed; Suite For Claudia u. a. Metronome MPS 0068.226

Wiederveröffentlichung von 1967, erste deutsche Platte des französischen Geigers, Rezension 5/68, damals noch ohne Punktbewertung: „Das ist ein Quartett! ... Ponty fasziniert ... mit männlicher Kraft und Souveränität bekennt sich dieser Sohn eines klassischen Violinprofessors zur Geige als metallisch klingendem Instrument .... Begleiter (W. Dauner, N. H. Ørsted-Pedersen, D. Humair) haben das gleiche Kaliber." Heutiger Eindruck bestätigt: besser als der elektronische Ponty!

● Sammy Price — Plays Blues And Boogie Woogie. Step Down, Step Up; Boogin' With Mezz; In A Mezz u. a. Teldec Storyville 6.23805 AF

8, 7, H, 8. Soloplatte des Pianisten Price mit echten Blues und Boogies, 1945 für Label King Jazz Inc. unter Pseudonym „Jimmy Blythe Jr." aufgenommen. Originalproduzent: Mezz Mezzrow, jetziger Herausgeber Robert Hertwig. Gutes Feeling. Ein Titel in drei Einspielungen, sonst keine doppelten Takes.

Symphonische Musik

Joseph Haydn (1732—1809)

Symphonien Nr. 46 H-dur, Nr. 47 G-dur

Polnisches Kammerorchester, Dirigent Jerzy Maksymiuk

EMI Electrola 1 C 063-03 438 — 23 DM

Symphonien Nr. 48 C-dur „Maria Theresia", Nr. 49 f-moll „La Passione"

Polnisches Kammerorchester, Dirigent Jerzy Maksymiuk

EMI Electrola 1 C 063-03 436 — 23 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die ersten achtzig der Haydn-Symphonien gehören nicht gerade zu den Lieblingskindern der Konzertgestalter. Die Gattung Symphonie, die hier noch auf dem Wege zu sich selbst erscheint, eignet so sich nicht für einen Musikbetrieb, der aufs Bewährte setzt. Die großen Orchester können mit dem frühen Haydn nicht „ausgelastet" werden; und für Kammerorchester sind die instrumentalen Anforderungen gelegentlich eine Nummer zu groß. Dazu kam die lange ungeklärte Editionsfrage. Erst in letzter Zeit schenkt die Branche dem frühen Haydn etwas mehr Aufmerksamkeit. Die Dorati-Einspielung des Gesamtwerks bei Decca dürfte da Schrittmacherdienste geleistet haben, so daß nun auch andere Produzenten nachziehen.
Die vier Symphonien, die das Polnische Kammerorchester unter Jerzy Maksymiuk bei EMI jetzt herausgebracht hat, werden durchweg befriedigend bis gut interpretiert. Am blassesten noch die Nr. 46 mit verrutschten Streicherfiguren bei etwas stumpfem Klang im einleitenden Vivace, mit einfallslos „geschrummten" Bässen im Menuett und einem Finale, in dem die charakteristischen „Risse" in der musikalischen Textur wie die Sackgassen erscheinen, in die sich der Komponist Haydn verrannt hat, um dann umzukehren — und nicht wie ein Aufstoßen von Türen in unwegsames Neuland. Auch die Nr. 47 ist nur teilweise geglückt mit zu brav gespielten, sinnlos wirkenden Streicherrepetitionen im ersten Satz, aber einem Finale, das die schroffen Kontraste mit seinen hitzigen Übersteigerungen sehr plastisch modelliert. Bei der nach der Kaiserin Maria Theresia benannten Nr. 48 mit ihren hinzugenommenen Trompeten stören manchmal leicht verquietschte Einsätze. Die Tempi des dritten Satzes und auch des vierten erstaunen zunächst, aber überzeugen doch: beschwingt das Menuett, wahnwitzig das Allegro-Finale. Rundum am gelungensten erscheint mir „La Passione", die Nr. 49, mit ihrem an Schuberts „Tod und das Mädchen" gemahnenden Hauptthema des einleitenden Adagio, dem inspirierten Allegro molto des zweiten Satzes und dem energischen Finale. gfk

Joseph Haydn (1732—1809)

Namenssymphonien, Folge 2: Symphonien Nr. 31 D-dur „Mit dem Hornsignal", Nr. 45 fis-moll „Abschieds-Symphonie", Nr. 73 D-dur „La Chasse", Nr. 82 C-dur „Der Bär", Nr. 83 g-moll „Die Henne", Nr. 92 G-dur „Oxford", Nr. 101 D-dur „Die Uhr", Nr. 104 D-dur „Londoner"

Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Philips 6768 066 (4 LP)

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Die Veröffentlichung ist als Fortsetzung der in HiFi-Stereophonie 11/78 rezensierten ersten Folge der sogenannten Namenssymphonien gedacht. Zwei der sechs Werke, die Nr. 82 und 83, erschienen als Einzelplatte (Rezension in HiFi-Stereophonie 6/79), können also hier unberücksichtigt bleiben.
Was diese Aufnahmen bereits erkennen ließen, wird durch die neue Folge bestätigt: Es handelt sich um Haydn-Interpretationen von hohem orchestralem Rang. Ihre Vorzüge: Deutlichkeit der Bläserstimmen, die dem Ganzen fast kammermusikalische Individualfarben gibt und jenen von den Streichern dominierten symphonischen Einheitssound meidet; ferner brillante Impulsivität in den schnellen Sätzen, die jeden Anflug von Papa-Haydn-Verharmlosung bereits im Keim erstickt; außerdem scharfe Durchzeichnung des musikalisch-strukturellen Geschehens, die die Schlüsselposition dieser Symphonik charakteristisch aufweist. Das Fugato im Finale der „Uhr" beispielsweise ist eine wahre Demonstration geschliffener, im Dienste interpretatorischer Erhellung des Komponierten stehender Orchestervirtuosität. Daß ab und an ein allzu bravouröses Funktionieren dieses virtuosen Aplombs in Glätte umzuschlagen droht, fällt wenig ins Gewicht.
Als Negativum ist demgegenüber die Reduzierung der langsamen Sätze auf nur „schöne" Kantabilität festzustellen. Marriner versteht es seltsamerweise meist nicht, ein Haydnsches Andante oder Adagio über dynamisch differenziertes Schönspielen hinaus vermittels einer flexiblen Agogik zum „Sprechen" zu bringen. Da wird das Adagio aus Nr. 45 in ermüdendes dynamisches Halblicht getaucht, das Adagio der Oxford-Symphonie geradezu romantizistisch-weich ausphrasiert. Das Andante aus Nr. 104 ist genau jene Spur zu langsam, die den schönen Satz schließlich langstielig macht. Auch die Adagio-Einleitung dieser letzten Haydn-Symphonie gerät in der Artikulation ein wenig flach. Und das Variationen-Finale aus Nr. 31 kommt trotz der brillanten Solisten nicht über behäbige Kantabilität hinaus, die ermüdend wirkt. Hier zeigen sich die Grenzen einer Haydn-Interpretation, die allzu einseitig auf die Spielbrillanz eines Spitzenensembles setzt und darüber das vernachlässigt, was auch einem Virtuosenorchester nicht von selber zufällt: Musik über das Funktionieren von Abläufen hinaus sprachähnlich zu machen. Ist doch in Haydns Symphonik bei allem Vorstoß in das Neuland des Klassizismus noch das Erbe der großen Affektenkunst der Vergangenheit durchaus lebendig. Das hat Dorati in seiner Gesamteinspielung weit eindringlicher dargetan, als es Marriner gelingt. A. B.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Symphonien Nr. 38 D-dur KV 504 „Prager", Nr. 39 Es-dur KV 543

Tschechische Philharmonie, Dirigent Wolfgang Sawallisch
(Aufnahme Juni 1978 in Prag: Milan Slavický; Toningenieur Stanislav Sýkora)

Ariola Eurodisc 200 150-366 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Diese Produktion steht möglicherweise am Anfang einer zyklischen Einspielung von Mozarts großen Symphonien durch die Tschechische Philharmonie unter Wolfgang Sawallisch. Als Pilotplatte enttäuscht die Aufnahme keineswegs, weckt andrerseits aber auch keine besonders frohen Hoffnungen auf die späteren. Stilistisch liegt Sawallischs Interpretation auf einer mittleren Linie des gediegenen Klassizismus, also ebenso weit entfernt von Benjamin Brittens Extremisierung (Prager Symphonie) wie von George Szells miniaturistischer Feinschliff-Verengung der Perspektive (Es-dur-Symphonie). Das bedeutet in beiden Werken eine nicht zu langsame Adagio-Einleitung mit kraftvollem Hauptsatz, ein nicht zu langsames Andante (im Fall der Prager leider ohne Wiederholung) und fast schon rasante Finali (im Fall der Es-dur-Symphonie kommt noch ein fast elegantes Menuett hinzu). Der Verzicht auf die Wiederholung und damit die Zeitstreckungskomponente im langsamen Satz der Prager deutet schon an, daß Sawallisch keine Gefährdung seines Konzepts riskiert. Das führt indes zu einer gewissen Pedanterie — was auch an dem nicht in bester Form befindlichen Orchester liegt. Sawallisch ist um eine möglichst minuziöse Artikulation bemüht — aber er bekommt sie nicht (im Gegensatz zu seinen erwähnten Konkurrenten), so daß manche Phrase wie mühsam herunterbuchstabiert wirkt. Diese Unschärfezone im Bereich der Artikulation, möglicherweise durch die Überhalligkeit der Aufnahme verstärkt, nimmt harmonischen und koloristischen Spannungen ihr Gewicht. Die kontrapunktischen Komplikationen im Kopfsatz der Prager Symphonie klingen bei Britten unvergleichlich aufregender, und ein so „harmloser" Satz wie das Menuett aus der Es-dur-Symphonie hat bei Szell (der im übrigen alle Wiederholungen kappt, darin also konsequent ist) ungleich mehr Charakter und Innenspannung als bei Sawallisch. So ist eine Aufnahme entstanden, die zwar durchaus Profil hat, ihre kompromißbetonte Mittelline aber nicht überzeugend genug im Detail verficht. — Der überhalligen Klangqualität entspricht eine Pressung, die zwar sauberer, als bei Ariola gewohnt, aber immer noch nicht ruhig genug ist. U. Sch.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Symphonien Nr. 35 D-dur KV 385 „Haffner", Nr. 36 C-dur KV 425 „Linzer", Nr. 37 G-dur KV 444

English Chamber Orchestra, Dirigent Jean-François Paillard

RCA ZL 40792

Interpretation	5
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Das könnte reizvoll sein, den mittleren Mozart von einem Dirigenten interpretiert zu bekommen, der sich sonst auf die Musik des Barock spezialisiert hat, die barocken „Schlacken" sozusagen der Mozartschen Musik zum Glühen zu entfachen. Die Verluste indessen sind doch größer als die Gewinne. Mozart so gravitätisch, so gradlinig, so blockhaft-schwerfällig-spannungslos wie etwa im ersten Satz der „Haffner"; eine „Linzer", deren Adagio-Einleitung so alles Geheimnisvolle ausgetrieben ist und in deren nachfolgendem Allegro-Teil das qualifizierende „spiritoso" so konsequent überlesen ist — das wirkt insgesamt doch eher wie ein Negativ-Beweis.
Bleibt der erste Satz zur Nummer 37, einer Symphonie, die man ursprünglich einmal für auch aus der Feder Mozarts stammend einschätzte, die sich dann aber als kameradschaftliche Kollektivarbeit Mozarts mit Johann Michael Haydn erwies, von der nur dieser Kopfsatz von Mozart stammt und die im Plattenkatalog ob ihrer Torsohaftigkeit entsprechend rar ist. Knappe sechs Minuten Musik, leider auch in der oben geschilderten Art recht flach gespielt in der langsamen Einleitung und mit einem fast nähmaschinenhaft beflissenen Allegro-Teil. Dazu akustisch nicht sonderlich brillant. gfk

Gioacchino Rossini (1792—1868)

Ouvertüren zu Der Barbier von Sevilla, Die diebische Elster, Die Italienerin in Algier, Wilhelm Tell, Semiramis

Tschechische Philharmonie, Dirigent Gaetano Delogu

Eurodisc Supraphon 200 470-315

Interpretation	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Carl Maria von Weber empfand Rossinis Opern als eine Art riesiger Bonbonniere: Süßigkeiten, eingehängt in ein hölzernes Gerippe. Rossini selbst pflegte seine Ouvertüren zu schmelzen aus den süßesten Geschmacksingredienzen seiner Opern. Uns Heutigen scheint nur noch eine abermalige Auswahl unter dem Süßesten des Süßen seiner Confiserie den Gaumen zu kitzeln. Platten mit ausgewählten Rossini-Ouvertüren jedenfalls sind beliebt — und immer werden dieselben Ouvertüren ausgesucht, als hätte der so produktive Meister nur ein halbes Dutzend Opern geschrieben. Die vorliegende Platte begnügt sich ebenfalls mit dem Gängigsten — aber wenn es wenigstens etwas exzeptionell Angerichtetes wäre!
Die Tschechen spielen unter Gaetano Delogu den Rossini, ohne daß man je begreift, weswegen diese Musik eine ganze Generation von Opernliebhabern europaweit in ein Fieber versetzt haben soll. Lahmer, als die Polizei erlaubt, flattert die „Diebische Elster" daher, blasse Wangen hat Rosina im „Barbier", rutschig ist der Unterbau bei „Semiramis". Lediglich im „Tell" spürt man etwas die romantische Atmosphäre dieser Oper mit ihren Brücken zu Otto Nicolais Italianità in den Nachtszenen der „Lustigen Weiber"; wohingegen der Schluß dieser Ouvertüre mit seiner mittelleichten Kavallerie mir etwas zu sehr nach preußischem Gardemaß exekutiert ist. Da fehlen denn doch die ironisierenden leichten Temporükkungen, die der Musik etwas mehr Leben einhauchten. — Technische Mängel: ein leichtes Knistern und ein nicht sehr präsentes Klangbild. gfk

Robert Schumann (1810—1856)

Symphonien Nr. 1 bis 4; Manfred-Ouvertüre op. 115

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dirigent Rafael Kubelik
(Produktion Herkules-Saal München, September 1978 und Mai 1979: David Mottley und Friedrich Welz; Aufnahmeleitung Allen Weinberg; Tonmeister Martin Wöhr)

CBS 79324 (3 LP) 39 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Das ist keine Aufnahme der Schumann-Symphonien, in die man sich sogleich verlieben könnte: zu schwergewichtig und finster zum Arbeiten entschlossen wirkt das Orchester, zu düster scheint der Sinn des Dirigenten zu sein, zu ungleich in den einzelnen Sektionen ausbalanciert und zu vage timbriert ist der Gesamtklang, als daß es einen vom Hörstuhl risse. Aber nun wird ein Plattenrezensent ja nicht dafür bezahlt, daß er gleich Schnellschüsse und Vorurteile in die Maschine tippt, und die zweite Annäherung an die Kassette, diesmal mit Noten, Kubeliks anderthalb Jahrzehnte alter DG-Produktion der Symphonien und den neueren von Karajan und Barenboim (auch DG) zur Hand, lieferte ganz andere Eindrücke. Gewiß: die Klangqualität der Kassette ist nicht optimal (dasselbe gilt für die Pressung, die durch ständige, meist leisere Laufgeräusche auffällt), gerade im Fall der nicht gerade übervirtuosen Instrumentation Schumanns könnte man sich ein deutliches Mehr an Transparenz vorstellen, aber für meinen Geschmack tendiert dieser Klang, im Gegensatz zu den Aufnahmen Karajans und Barenboims, in die richtige Richtung. Von CBS wurde kein Glamour-Sound produziert, sondern ein Klangbild, das — trotz der Überpräsenz der Holzbläser gegenüber den Violinen — mehr von Schumanns Eigenart vermittelt, als man es beim ersten, flüchtigen Abhören glaubt. Die Bevorzugung von Mittelstimmen bringt eine bestimmte Kolorierung heraus, die insofern dem Komponierten angemessen bleibt, als Kubelik durch die Verlegung der zweiten Geigen nach rechts den Streicherklang insgesamt sehr transparent macht, so daß seine Hintanstellung der Streicher die Durchhörbarkeit insgesamt nicht verschlechtert (man muß sich nur darauf einstellen, bewußt hören). Mit seiner dunkel timbrierten Mittelstimmenpräsenz legt Kubelik manches von dem, was gemeinhin als „Nebenstimme" abgedrängt wird, sozusagen auf den Seziertisch — und allmählich kapiert man als Hörer, daß diese Musik viel reicher ist als beispielsweise in den geschönten Aufnahmen Karajans oder Barenboims. Es bleibt unbestreitbar, daß Kubelik und seine Münchner nicht die Flexibilität Sawallischs und der Dresdner Staatskapelle haben (von einem Szell und dem Cleveland Orchestra ganz zu schweigen), aber eben dieser „Mangel" bewahrt sie vor der Selbstgerechtigkeit der Virtuosität: diese Aufnahme prunkt nie mit spiel- und interpretationstechnischen Fertigkeiten. Ist das im Grunde gar nicht erstaunlich, so macht ein vergleichender Rück-

gang auf Kubeliks alte Einspielung die Substanzbereicherung in der Neuaufnahme überdeutlich. Wo Kubelik früher teils auf Furtwänglers Stringendo-Effekte setzte (nicht nur in den berühmten Überleitungen zum Hauptsatz im ersten und vierten Satz der Vierten), da spricht er heute sozusagen eine eigene Sprache. Das erhellt am deutlichsten in einem Punkt, wo Furtwängler gar nicht zum Vergleich ansteht: in der Crescendo-Steigerung im vierten Satz der „Rheinischen", die im Umschlag in den Drei-Halbe-Takt kulminiert. In seiner alten DG-Aufnahme machte Kubelik daraus einen Posaunen-Pauken-Effekt, während er heute die Komplexität der Partitur genau einfängt und dadurch viel zwingender wirkt. Überhaupt zeichnet sich seine neue Deutung durch einen quasi natürlicheren Vortragsfluß aus: aufgesetzte Aplomb-Wirkungen wird man nicht mehr finden; das nun heißt aber nicht, daß Kubelik auf eine unverbindliche Eleganz abzielte: er ist immer noch der manieristischste aller Schumann-Dirigenten, aber so schwer er es sich auch macht (und seinen Hörern), eines muß man ihm auf jeden Fall konzedieren: daß er Probleme nicht vorschnell für deren Lösung ausgibt. Bewundernswert ist es dabei, zu verfolgen, wie er über anderthalb Jahrzehnte hin sich verändert hat und dabei doch so etwas wie einen unveränderbaren Kern zeigt. Man vergleiche nur etwa, wie er damals und nun den Anfang der Manfred-Ouvertüre dirigiert: 1963 als ein defätistisches Torkeln à la Furtwängler, 1978 auch noch defätistisch, nun aber nicht einem schon literarischen Vorbild folgend, sondern den Synkopen der Musik — was damals erfühlt, erahnt wurde, wird heute praktisch beherrscht, ohne daß daraus ein sturer Pragmatismus entstanden ist. Das ist eine Aufnahme, die dem Hörer das nähere Kennenlernen lohnt. U. Sch.

Richard Wagner (1813—1883)

Ouvertüren und Vorspiele zu Rienzi, Tannhäuser, Die Meistersinger von Nürnberg, Parsifal

Wiener Philharmoniker, Dirigent Karl Böhm (Aufnahme Werner Mayer; Tonmeister Günter Hermanns)

DG 2531 214	25 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Diese Aufnahme macht dem Hörer in keinem Augenblick klar, daß sie einem dringenden Bedürfnis auf seiten des Orchesters und des Dirigenten entsprach. Altmeister Karl Böhm und die Wiener Philharmoniker spielen die Werke in einem routinierten Stil herunter, daß einem die Kälte heftig entgegenschlägt. Das spielt sich natürlich auf hohem Niveau ab, die Übergänge sind gekonnt (aber nicht immer präzis angesetzt), die Steigerungen kommen heraus (aber nicht immer mit dem nötigen Nachdruck), und der Klangeindruck ist unbestreitbar (wenn auch die Halligkeit des akustischen Ambientes nicht eine gewisse Flachheit, verbunden mit einem leicht belegten Geigenton, verheimlichen kann) — insgesamt aber verschwinden die Vorzüge hinter einer großflächigen Indifferenz: Es ist eine marmorne Oberfläche, in der die Musik erscheint, und nie wird etwas von dem dahinter erfahrbar, was es an Verlockungen und Verstrickungen in ihr gibt. Wenn Wagner altmeisterlich gespielt wird, klingt er langweilig: diese Erfahrung verdanken wir Karl Böhm. U. Sch.

Johannes Brahms (1833—1897)

Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98; Akademische Festouvertüre op. 80

Cleveland Orchestra, Dirigent Lorin Maazel

Decca 6.42540	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Als Lorin Maazel im vergangenen Herbst auf seiner Europatournee mit dem Cleveland Orchestra in der Berliner Philharmonie die e-moll-Symphonie von Brahms spielte, wurde das Ereignis wohl von den meisten Zuhörern als Schock empfunden: so spröde, ja geradezu schnöde hatten sie das — meist in einem undifferenzierten Mezzoforte vorgetragene — Werk wohl noch nie gehört, am allerwenigsten von dem Genius loci, den Philharmonikern unter Karajan. Im nachhinein kann es einem so vorkommen, als sei der Affront von Maazel, der damals kurz vor seiner Ernennung zum Direktor der Wiener Staatsoper stand, bewußt geplant gewesen: als ein Auftritt des „Gottes der südlichen Zonen" (nach Mahlers auf die Wiener Direktion gerichtetem Wort) gegen den der nördlicheren Gefilde. In der Tat hebt sich Maazels Brahms-Bild, auch in der vorliegenden Einspielung, von dem Karajans kräftig ab. Zwar ist auch der Ältere kein Apostel der Verinnerlichung, aber die Ungeniertheit, mit der Maazel rhetorische Wiederholungsfloskeln als das Klappern symphonischer Scharniere hinstellt, hat schon etwas Denunzierendes an sich. Im Gegensatz allerdings zu seiner Konzertaufführung hat die Einspielung in sich stimmige Gewichte und Balancen: es ist ein Brahms der Feinstabstufungen (wobei sich natürlich die Frage stellt, inwieweit die durch den größeren Nachhall der Berliner Philharmonie entstehende Perspektivenverschiebung Maazel damals das Konzept verdarb). Wenn man die minuziösen Verschachtelungen verfolgt, stellt sich kaum je der Eindruck ein, als solle Brahms hier „verheizt", auf dem Altar von Einspielungsplänen geopfert werden; eher meine ich, wie schon bei der Ersten und Zweiten, daß Maazel seine Skrupel gegenüber der Musik konstruktiv in die Interpretation einbringt. Und das ist mehr als philharmonischer Verführungsjubel. — Gute Klang-, mittlere Preßqualität. U. Sch.

Peter Tschaikowsky (1840—1893)

Der Nußknacker (Gesamtaufnahme)

Toronto Children's Chorus; Toronto Symphony, Dirigent Andrew Davis

CBS 79222 (2 LP)	
Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Weit stärker als die überstrapazierten Symphonien sind Tschaikowskys große Ballettmusiken auf die Schallplatte verwiesen. Im Konzertsaal hört man allenfalls das populäre Divertissement nebst Blumenwalzer aus „Nußknacker", und Ballettaufführungen mit der gesamten Musik sind ausschließlich Sache einiger weniger leistungsstarker Bühnen. Dort pflegt dann ein Repertoirekapellmeister am Pult zu stehen, da sich der Chef natürlich für einen Tschaikowsky-Ballettabend zu schade ist.

Dabei zeigen gerade die Ballettmusiken Tschaikowsky von seiner besten Seite. Der Melodiker und Kolorist entfaltet sich hier frei von jenem exhibitionistischen Bekenntnispathos, das den Symphoniker vielfach unleidlich macht. Das gilt in besonderem Maße für das letzte Ballettwerk des Komponisten, den „Nußknacker", dessen genrehafte Aufreihung von Musiknummern mit stark gestisch-koloristischem Charakter auf symphonischen Ehrgeiz verzichtet, von dem die beiden vorausgegangenen Ballettmusiken nicht ganz frei sind.

Die Neuaufnahme mit der Toronto Symphony unter dem jungen Andrew Davis erreicht nicht ganz das Niveau der Londoner Previn-Einspielung. Das liegt zum einen an der zwar sehr respektablen, aber nicht überragenden Orchesterleistung. Vor allem das Intonationsmißgeschick der Holzbläser gegen Ende des letzten Stückes aus dem Divertissement hätte man so nicht stehenlassen dürfen. Zum anderen steht die Produktion auch aufnahmetechnisch hinter der EMI-Konkurrenz zurück, lassen im Tutti doch die Präsenz der Streicher sowie die Durchsichtigkeit des dann eng wirkenden Klangbildes zu wünschen übrig. Am besten kommt das kapriziös-kammermusikalisch instrumentierte Divertissement heraus.

Andrew Davis legt dieses populäre Zentralstück der Partitur nicht so konsequent auf Eis, wie dies im Gefolge Toscaninis vielfach Mode wurde, vielleicht hat er dazu auch nicht den Spitzenapparat zur Verfügung. Er bleibt verbindlicher, hält jedoch bei allem Espressivo auf Schlankheit und Zügigkeit, stets eingedenk, eine Ballettmusik und keine symphonische Dichtung zu spielen. Die reiche Koloristik der Partitur wird sorgfältig ausgehört, ihre gestische Bildhaftigkeit kommt in jeder Phase zum Tragen, so daß das Abhören der beiden Platten die Geduld auch des Hörers nicht strapaziert, der im allgemeinen bei vier Plattenseiten mehr unterhaltsamer als weitbogig durchstrukturierter Musik zu ermüden pflegt. A. B.

Peter Tschaikowsky (1840—1893)

Symphonie Nr. 4 f-moll op. 36

London Symphony Orchestra, Dirigent Karl Böhm (Produktion Werner Mayer; Tonmeister Günter Hermanns)

DG 2531 078	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Sei es, daß Böhm gegen sein eigenes Image als Mozart-Spezialist und Interpret der deutschen Romantiker rebellieren wollte, sei es, daß die Deutsche Grammophon ihren Exklusivstar mit irgend etwas beschäftigen muß: Böhm als Tschaikowsky-Dirigent kommt ein wenig überraschend. Was die Aufnahme sympathisch macht, ist die Sorgfalt, ja Akribie, mit der Böhm an dem verschlissenen Stück gearbeitet hat, wie er sich um Deutlichkeit von Nebenstimmen, vor allem in den Holzbläsern, müht, wie er — etwa in der Behandlung des meist peinlich knallenden Schlagzeugs im Finale — Lärmspitzen abbaut zugunsten eines vollen und sehr runden Gesamtklangs. Von dem rigorosen Klassizismus sowjetischer Einspielungen, etwa Swetlanows oder Mrawinskys, ist er freilich weit entfernt. Der formal ohnehin problematische Kopfsatz trägt bei ihm geradezu rhapsodische Züge: Auf der einen Seite heizt Böhm die Steigerungen der ersten Themengruppe und der Durchführung mit einem Temperament an, das man dem zur Zeit der Aufnahme Dreiundachtzigjährigen kaum mehr zugetraut hätte, auf der anderen Seite scheint die Musik bei der walzerartigen Seitengruppe beinahe stillzustehen. Derartige dynamische und agogische Wechselbäder, wie man sie ansonsten nur noch von Mengelbergs historischen Tschaikowsky-Aufnahmen kennt, mag diese Musik eher als jede andere vertragen, zumal sie nicht oberflächlichem Temperamentsdrive entspringen, sondern genauestens auskalkuliert sind. Aber zum Aufweis formaler Schlüssigkeit tragen sie naturgemäß nicht bei. Das Kanzonen-Andantino wirkt bei aller Intensität des Cantabile, das Böhm der London Symphony entlockt, ein wenig zu behäbig. Daß er das Pizzikato-Scherzo nicht zu einer virtuosen Parforcejagd überdrehen würde, war vorauszusehen; er läßt halt Allegro spielen, wie Tschaikowsky vorschreibt, nicht Presto. Und im Finale erspart er dem Hörer bei allem Feuer, mit dem er den Satz angeht, jenes Äußerste an brutalem Lärm, das diesen Satz für gewöhnlich schwer genießbar macht.

Wer statt des nur „mitreißenden" einen klanglich sorgfältig ausbalancierten Tschaikowsky sucht, der ist mit dieser klangtechnisch ausgezeichneten Platte gut bedient. A. B.

Antonín Dvořák (1841—1904)

Symphonie Nr. 9 e-moll op. 95 „Aus der Neuen Welt"

Wiener Philharmoniker, Dirigent Karl Böhm (Produktion und Aufnahmeleitung Werner Mayer; Tonmeister Günter Hermanns)

DG 2531 098	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Wer die zügigen Tempi der tschechischen Tradition bevorzugt (wie sie etwa von Karel Ančerl repräsentiert werden), wird hier versucht sein, Bedenken anzumelden. Böhm schafft jedoch Vorbehalte bald aus der Welt durch seine zwar unidiomatische, aber in sich stimmige Darstellung, die vom satten Streicherklang ebenso profitiert wie vom erregenden Non-Vibrato der Wiener Philharmoniker, von der Individualität der Holzbläser wie von ihrem homogenen Zu-

sammenhalt und von dem einheitlichen Atem, der das Orchester insgesamt beseelt.
Anders als bei Giulini, bei dem die Dehnung der Zeitmaße zu ungebührlicher Transparenz des Klangbildes führt, versteht es Böhm auch bei gezähmtem Tempo, die Füllstimmen in ihrer dienenden Funktion zu belassen. Daß die typisch böhmischen Akzente mancher Themen unterspielt werden, ist bei Böhms Darstellungsweise ebenso selbstverständlich wie die noble Eindämmung der Blechfanfaren, die sonst so oft die Gefahr des Vergröberns heraufbeschwören. Gewiß: Das ist weder Böhmens Hain und Flur noch die New Yorker Sky-line, sondern eine Musiklandschaft, in der noch die Spuren Schuberts zu entdecken sind; doch das macht auch den besonderen Reiz aus und verleiht der Platte (trotz mehr als dreißig anderen Aufnahmen, die der Katalog verzeichnet) einigen Repertoirewert. Die kongeniale Aufnahmetechnik könnte den Bässen in manchen Abschnitten mehr Deutlichkeit gewähren, die Oberfläche makelloser sein. K. Bl.

Gustav Mahler (1860—1911)

Symphonie Nr. 4 G-dur

Barbara Hendricks, Sopran; Israel Philharmonic Orchestra, Dirigent Zubin Mehta
(Aufnahme 1979 Mann-Auditorium Tel Aviv: Ray Minshull; Tonmeister James Lock, Tony Griffiths, David Frost)

Decca 6.42601	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	6

Nach Willy Boskowskys letztem Neujahrskonzert und Christoph von Dohnányis Aufnahme der vierten Symphonie von Mendelssohn Bartholdy ist dies die dritte Digitalaufnahme der englischen Decca, die (in britischer Pressung) ins deutsche Teldec-Repertoire kommt — und es ist die klanglich bisher überzeugendste. Natürlich bezieht sich das Wort „digital" hier nur auf die Speicherungsstufe im Prozeß zwischen Aufnahme und Pressung, und leider zeigt sich wieder einmal, in welchem Maße alle Verbesserungen im Herstellungsprozeß einer Platte zunichte gemacht werden können, wenn die Pressung nicht auf dem sonst gebotenen Niveau steht. Die mir vorliegende knistert und knackt ganz beträchtlich, und an einer Stelle wurde durch Kunststoffreste sogar der Tonarm aus der Rille geworfen, bis ich sie gereinigt hatte. Klanglich ist nun endlich eine gute Balance zwischen den einzelnen Instrumentengruppen erreicht, wobei die Tiefenstaffelung sehr überzeugt (ohne Halligkeit). Auch das Verhältnis zwischen Baß, Mittel- und Oberlage ist diesmal gut ausbalanciert (bei sehr großem Frequenzspektrum); daß der Baß in den Streichern etwas mager, „pedallos" klingt, liegt sicher in Mehtas Intention. Er plaziert nämlich die Violoncelli rechts vor sich, so daß sie mehr direkte Klangabstrahlung als bei üblicher Orchesterformation haben und sich deutlich von den Kontrabässen abheben. Damit sind wir schon im Bereich der Interpretation. Wie bei seiner Aufnahme der Zweiten und seinen Konzertaufführungen der Fünften auf der letzten Tournee des Israel Philharmonic Orchestra (leider führt die Teldec die Aufnahme nur als Import) erweist sich Mehta als ein Mahlerianer von Rang. Vergleicht man etwa seine Neuaufnahme mit derjenigen seines Altersgenossen Claudio Abbado (DG), dann wird schnell deutlich, wie sehr sich der Italiener duch seine Tüfteleien — sie sind nicht aufgesetzt, sondern Anzeichen einer intellektuellen Anstrengung — von Mahler entfernt. Mehta bringt es fertig, extreme Stimmungs- und Klangfarbenreibungen mit der größten Selbstverständlichkeit zu „servieren", ohne dabei in ungebührliches Glätten zu verfallen. Dabei wird er von der Raumakustik und Aufzeichnungsqualität glücklich unterstützt: Beide sorgen nämlich für ein „kühles" und „analytisches" Klangbild, das nie zu schummrigen Mischeffekten führt (die Geigen klingen, ganz im Gegensatz zu meinen „Live"-Erfahrungen mit dem Orchester, fast schon kalt). Bislang gibt es keine Aufnahme dieser Symphonie, die Mahlers „Klangfarbenmelodien" so klar festhält wie diese. Dafür kann der Dirigent möglicherweise nicht, und eine zweite Tugend seiner Einspielung ist vielleicht auch nicht gerade Produkt eines interpretatorischen Wollens. Mehta läßt die vorgezeichneten Rubati fließender spielen, als es Mahler (manchmal) vorgeschrieben hat. Dadurch kommt eine pseudo-romantische Agogik ins Spiel, die beispielsweise im Kopfsatz der nur scheinbar regulär achttaktigen Phrasenbildung der Hauptthemen (das zweite nimmt Mehta ganz in Tempo zurück: zu sehr!) eine authentische Unschärfezone sichert. Diese „Natürlichkeit" im Vortrag zeigt sich auch in den beiläufigen Luftpausen und Streicherglissandi, Stilmerkmalen Mahlers also, die ein James Levine sehr viel bewußter und härter ausspielen läßt. Aber es wäre falsch, Mehta eine Stromlinienglättung à la Karajan vorzuwerfen: die Untergründigkeit des Finales kommt in seiner Aufnahme voll zur Wirkung (sehr gutes, unmanieriertes Gesangssolo von Barbara Hendricks). Insgesamt: eine Vierte, die nicht die Intellektualität Szells und nicht die Härte Levines bietet, in ihrer scheinbaren Natürlichkeit aber der Doppelbödigkeit des Werks weitgehend gerecht wird.
U. Sch.

Claude Debussy (1862—1918)

Orchesterwerke: Images; Jeux; Danses; Prélude à l'après-midi d'un faune; Première Rhapsodie pour Clarinette et Orchestre

Karel Patras, Harfe; Geza Novak, Flöte; André Boutard, Klarinette; Tschechische Philharmonie, Dirigent Serge Baudo
(Tonregie Stanislav Sýkora, Miloslav Kulhan)

Eurodisc Supraphon 300 362-420

Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Der französische Dirigent Serge Baudo erarbeitete mit der Tschechischen Philharmonie einen beträchtlichen Teil des westeuropäischen Repertoires; Honeggers „Jeanne d'Arc" und vor allem die Symphonien desselben Komponisten waren wichtige „französische" Beiträge aus der Tschechoslowakei. Mit der vorliegenden Auswahl von Debussy-Orchesterwerken gibt es keine schmerzlichen Repertoirelükken zu füllen; die in dem Doppelalbum enthaltenen Stücke sind in mehreren gleichwertigen oder noch überlegenen Einspielungen greifbar. Die Sammlung berücksichtigt die bekanntesten („La Mer", „Trois Nocturnes") und die unbekanntesten Orchesterkompositionen (darunter „Khamma") nicht. Die Veröffentlichung faßt über zehn Jahre auseinanderliegende Interpretationen (von 1966 und 1977) zusammen; indes sind keine gravierenden klangtechnischen oder konzeptionellen Unterschiede festzustellen. Baudo ist ein recht genauer Zeichner; die Stücke bekommen bei ihm klare Umrisse, es ist alles gut durchhörbar, die klanglichen Proportionen sind einleuchtend. An Schärfe und Dringlichkeit des Vortrags erreichen seine Einspielungen aber nicht die von Boulez (deutlichste Diskrepanz bei „Iberia") oder Martinon (man höre im Vergleich den Schluß der Klarinettenrhapsodie). Eine Spur matt und unkräftig erscheint der Orchesterklang häufig; das gilt auch für die in ihren komplizierten stimmlichen und rhythmischen Verläufen ansonsten genau verfolgte „Jeux"-Partitur. Insgesamt sind die strukturellen Seiten Debussys, seine „Spiritualität", gut erfaßt, aber bisweilen auf Kosten der intensiven Farbigkeit und insbesondere greller, abrupter, geschärfter Details, die zu Debussys keineswegs ausschließlich urbankultiviertem Gestus unbedingt gehören. H. K. J.

Claude Debussy (1862—1918)

Nocturnes; Ibéria aus „Images"; Jeux

Damen des Cleveland Orchestra Chorus und Cleveland Orchestra, Dirigent Lorin Maazel

Decca 6.42475	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Seit Pierre Boulez mit seinen Aufnahmen der Debussy-Rezeption entscheidende Anstöße gegeben hat (weg von selbstwertiger Klangsinnlichkeit, hin zu figurativer Strukturbezogenheit), ist dies die erste mir bekannt gewordene Schallplatte, auf der die Position Boulez' gewahrt bleibt und um jene Komponente bereichert wird, die in der früheren Debussy-Auffassung vorherrschend, von Boulez aber völlig zurückgedrängt worden war: ich meine den Symbolismus der Musik. Debussy selbst hatte ja schon dem ersten der drei Nocturnes die Schilderung mit auf den Weg gegeben, es handle sich um den „Anblick des unbeweglichen Himmels, über den langsam und melancholisch die Wolken ziehen und in einem Grau ersterben, in das sich zarte weiße Töne mischen". Bei Boulez hatte man zu Beginn des Stücks eigentlich nur Grau „gehört": karge Quinten in den zweistimmig geführten Holzbläsern. Maazel sichert dem aber in unglaublich präzis erarbeiteten dynamischen Schattierungen und einer nicht minder minuziösen Balance der einzelnen Instrumentengruppen (Englischhorn, Flöten) jene Weißtöne, das heißt überhaupt: Farbchangierungen, auf die Boulez weniger Wert gelegt hatte. Wären die Damen des Clevelånder Chors nicht allzu sfumatohaft eingefangen (die paradoxe Wirkung der erotischen Ausstrahlung in der Schlaffheit stellt sich nie ein), läge eine Modellinterpretation vor. Die ist ohne jede Einschränkung von' „Ibéria" zu vermelden, wobei sich nur Bedauern darüber einstellt, daß Maazel nicht alle Images für Orchester eingespielt hat. Andrerseits muß man dankbar sein für seine Entscheidung, das geniale „Jeux" aufzunehmen. Hier allerdings bleibt Maazel hinter Boulez zurück, der den Zuspitzungen in Debussys Profilération-Verfahren (wie Boulez es genannt hat): der Verdichtung thematischer Entwicklungen zu Klangfiguren, die permanent variiert werden, gerechter wurde. Dennoch: eine wohlgeratene, auch klangtechnisch überzeugende Aufnahme. Nicht auf der gebotenen Höhe steht die Preßqualität. Auch die bessere von zwei Platten, die ich probierte, hatte deutliche Störgeräusche. U. Sch.

Richard Strauss (1864—1949)

Ein Heldenleben op. 40

Cleveland Orchestra, Dirigent Lorin Maazel
(Produzent Andrew Kazdin)

CBS 76675	25 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Am „Heldenleben" scheiden sich schon seit achtzig Jahren die Geister. Einerseits wird das Werk als schwerverdaulicher Schinken von pathetischer Monumentalität und unausstehliches Dokument der Selbstbeweihräucherung mit Herablassung abgetan, während es nichtsdestotrotz durch seltene technische Virtuosität und Kangopulenz, nicht zuletzt auch durch die melodische Schönheit der lyrischen Episoden unwiderstehliche Faszination ausübt. Strauss selbst wird nachgesagt, er habe sich später von der Komposition distanziert. Tatsache bleibt jedoch, daß er sie bis ins hohe Alter dirigierte — unter seiner Leitung liegen, wenn ich richtig informiert bin, nicht weniger als vier Einspielungen auf Platten vor —, und neben ihm und nach ihm gibt es auch kaum einen namhaften Strauss-Exponenten, der sich nicht mehrfach mit der Partitur auseinandergesetzt hätte: Ormandy dreimal, ihr Widmungsträger Mengelberg, Sir Thomas Beecham, Böhm, Karajan je zweimal, Krauss, Reiner, Dorati, Leinsdorf, Barbirolli, Mehta, Haitink, Kempe und erst vor wenigen Monaten Solti nicht zu vergessen. Daß ein Interpretationsvergleich im Grunde wenig ergiebig ausfällt, wurde von Alfred Beaujean in seinen Besprechungen der meisten obengenannten Versionen (HiFi-Stereophonie 3/63, 5/64, 6/69, 12/70, 6 und 10/71, 10/73, 10 und 11/74, 4 und 9/75, 2 und 7/77, 9/79) des öfteren betont und kann nur bestätigt werden, zeigen doch die besten unter ihnen, wie es möglich ist, auch bei einem vom künstlerischen Wert her so zwiespältigen und problematischen Werk eine optimale, überzeugende Ausgeglichenheit der Gegensätze zu erreichen. Auch Maazels Darbietung (die dreißigste auf Platten!) entbehrt gewiß nicht mancher Meriten, aber insgesamt scheinen mir diese eher im technischen als im gestalterischen Bereich zu liegen. Ihm — und

Celestion Hifi-Lautsprecher – Ein berauschendes Erlebnis. Zum Beispiel der Ditton 22 und Ditton 15 XR. Seit mehr als 50 Jahren beschäftigt sich Celestion mit dem Bau von Lautsprechern. Ein Erfahrungspool, aus dem immer wieder aufs Neue geschöpft werden kann. Und von dem jede Konstruktion ihren eigenen spezifischen Nutzen hat. So auch der Ditton 22. Eine echte Dreiwegbox, die universell einsetzbar ist. Eingebaut in einem Regal, oder auch als mittlere Standbox geeignet, macht der Ditton 22 „powerfull" und hifi-gerechte Musik. Klar, mit 80 Watt und einem Frequenzbereich von 30 Hertz bis 28 Kilohertz, bietet er ein fast unverfälschtes Klangbild. Die neuartige Konstruktion erlaubt eine klare, differenzierte Wiedergabe in allen Bereichen. – Der neue Ditton 15 XR, eine Regalbox, hat alle Aussichten, bei einer anspruchsvollen Konkurrenz, als Sieger hervorzugehen. Neue, entscheidende Verbesserungen tragen dazu bei: der Kalottenhochtöner sorgt für eine bessere Verteilung der hohen Frequenzen und trägt außerordentlich zur Durchsichtigkeit des gesamten Klangbildes bei. Ein 20 cm Tieftöner, mit dem bekannten ABR-System von Celestion, sorgt für ein Baßfundament, wie man es nur bei größeren Standboxen gewohnt ist. Mit 60 Watt Nennbelastbarkeit und einem großen Frequenzbereich, entspricht er den Anforderungen eines professionellen Hifi-Freundes. Der Ditton 15 XR kann sich hören lassen. Hören Sie mit Celestion – es ist ein berauschendes Erlebnis.

Ditton 22

Ditton 15 XR

Contex

celestion international

Coupon

Ich möchte mehr wisse über Celestion. Schicker Sie mir bitte ausführliches Informationsmaterial.

Name

Straße

Ort

Bitte absenden an:
Celestion Industries GmbH.
Schäferstraße 22-24
6780 Pirmasens

der Klangregie — ist nämlich eine Aufzeichnung gelungen, die zugleich große Räumlichkeit und starke Halligkeit mit äußerster Transparenz verbindet, aber die Interpretation ist ihrerseits so extrovertiert, daß sie mehr als einmal den Eindruck erweckt, über Gebühr nach Effekt zu haschen, während die lyrischen Partien, namentlich das bekannte und überaus heikle Violinsolo (daß es von Daniel Majeske gespielt wird, verschweigt die europäische Ausgabe) es doch an Ausdrucksintensität und rechter Überzeugungskraft fehlen lassen. J. D.

Maurice Ravel (1875—1937)

Sämtliche Orchesterwerke: Rhapsodie espagnole; Alborada del gracioso; Pavane pour une infante défunte; Menuet antique; Le tombeau de Couperin; Ma mère l'oye; Shéhérazade; La valse; Une barque sur l'océan; Boléro; Daphnis et Cloé; Valses nobles et sentimentales; Fanfare

New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Camerata Singers, Dirigent Pierre Boulez

CBS 79404 (4 LP)

Interpretation	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	8

Daß es sich, wie auf der Kassette zu lesen, um die erste Gesamtaufnahme von Ravels Orchesterwerk handelt, ist schlicht falsch. Zum Ravel-Jahr 1975 brachte die EMI eine Quadroeinspielung unter Martinon heraus, die zudem noch die beiden Klavierkonzerte und Tzigane enthält, also „vollständiger" ist. Fast zu derselben Zeit erschien bei Vox eine Gesamtaufnahme unter Skrowaczewski, in der aus dem CBS-Programm lediglich die Shéhérazade-Ouvertüre fehlt, ein Werk also, das Ravel nie der Veröffentlichung für wert hielt. Beide Kassetten wurden in HiFi-Stereophonie 2/79 rezensiert. Bei den vorliegenden Aufnahmen handelt es sich größtenteils nicht um Neueinspielungen. Die mit dem Cleveland Orchestra aufgenommenen Pavane, Rhapsodie espagnole sowie Alborado del gracioso besprach Hans-Klaus Jungheinrich in HiFi-Stereophonie 8/72. Die Platte enthielt außerdem noch die zweite Daphnis-Suite, die jedoch nunmehr durch eine Gesamteinspielung des Balletts mit der New York Philharmonic ersetzt wurde. Die übrigen Stücke, mit den New Yorkern eingespielt, wurden in HiFi-Stereophonie 6/75 von Ulrich Schreiber rezensiert. Auf den beiden Platten fehlten lediglich die Shéhérazade-Ouvertüre und der Boléro. Die Aufnahmen der letzteren sind also neben der Daphnis-Musik möglicherweise neueren Datums.

Dem, was Schreiber und Jungheinrich seinerzeit über Boulez' Ravel-Exegese schrieben, ist wenig hinzuzufügen. Daß diese Darstellungen den Bereich „impressionistischer Klangfarbenreize" weit hinter sich lassen, daß hier „unerbittlich die Drähte und Scharniere der musikalischen Marionettenwerkstatt Ravels" vorgezeigt, „ganz offen die künstlichen Glieder dieser hochartifiziellen Musik" präsentiert werden, unterscheidet diese Boulez-Einspielung entscheidend von der weit verbindlicheren, weicheren, „impressionistischeren" eines Martinon. Dennoch scheint mir dieser analytische Zug, so gravierend er auch sein mag, nicht allein das Wesentliche dieser Modellaufnahmen zu sein. Noch erstaunlicher ist es meines Erachtens, daß es Boulez gelingt, bei aller strukturellen Sezierkunst jene seltsam zwielichtigen emotionalen Tiefenperspektiven, wie sie sich bei Ravel immer wieder finden, auszuleuchten, jene plötzlichen Umschwünge des Artifiziellen in reines Glück („Le jardin féerique" aus Ma mère l'oye) oder in die Katastrophe (La valse). Boulez scheut sich im Falle des Daphnis-et-Cloé-Balletts, einer interpretatorischen Glanzleistung an Deutlichmachung des Chemismus farblicher und thematischer Prozesse, keineswegs, die sinnlich-emotionalen Reize des berühmten Lever du jour in ihrer ganzen expressiven Überredungskunst auszuspielen, ohne daß dadurch auch nur im geringsten das Klangbild schwülstig oder nur noch rauschhaft würde. Einzig den Boléro hätte ich mir nach Ravels Vorbild eine Spur langsamer gewünscht, aber möglicherweise scheute Boulez hier den Anflug des Lasziven, der dann leicht entsteht. Es kam ihm offenbar mehr auf die maschinelle Unerbittlichkeit der Entwicklung an, wie er denn auch den Umschwung nach E-dur auf dem Höhepunkt des Stückes weniger explosiv und demonstrativ aufdonnert, als man dies gewohnt ist. Der überraschende harmonische Prozeß war ihm hier wohl wesentlicher als der Knalleffekt.

So wenig also das meiste dieser Aufnahmen neu ist, so begrüßenswert ist dennoch diese Zusammenfassung zu einer Vierplattenkassette. Liegt damit doch die seit den Zeiten eines Pierre Monteux erstmalig wirklich maßstabsetzende interpretatorische Auseinandersetzung mit dem orchestralen Oeuvre dieses in manchem Betracht immer noch rätselhaften Komponisten quasi gebündelt vor. Unter diesem Aspekt ist es zu bedauern, daß nicht auch noch die beiden Klavierkonzerte einbezogen wurden. A. B.

Instrumentalmusik

Tommaso Albinoni (1671—1751)

Oboenkonzerte op. 7: Konzert für zwei Oboen, Streicher und Continuo C-dur op. 7/5; Konzert für Oboe, Streicher und Continuo C-dur op. 7/12; Konzert für Oboe, Streicher und Continuo D-dur op. 7/6; Konzert für zwei Oboen, Streicher und Continuo D-dur op. 7/8; Konzert für zwei Oboen, Streicher und Continuo C-dur op. 7/11; Konzert für Oboe, Streicher und Continuo F-dur op. 7/9; Konzert für Oboe, Streicher und Continuo B-dur op. 7/3; Konzert für zwei Oboen, Streicher und Continuo C-dur op. 7/2

Heinz Holliger, Hans Elhorst, Oboe; Camerata Bern, Konzertmeister Alexander van Wijnkoop (Produzent Andreas Holschneider; Aufnahmeleiter Gerd Ploebsch; Tonmeister Hans-Peter Schweigmann)

DG Archiv 2533 409 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Bis gegen 1700 war mit Konzert keine Form, sondern eine bestimmte Art zu instrumentieren gemeint. Das hängt mit der Entstehungsgeschichte zusammen. Das Konzert leitet sich her zum einen aus der mehrchörigen Kanzone mit ihrer Alternativpraxis gleich oder verschieden besetzter Gruppen, zum anderen aus der Übertragung der vokalen Monodie aufs Instrument, wobei das virtuose Element besonders entwickelt wurde. Wechselspiel, Solospiel und auch technische Schwierigkeit als Merkmale einer Komposition konnten deshalb zur Bezeichnung „Concerto" führen.

Der moderne Konzertbegriff entwickelte sich erst allmählich, beginnend mit dem Prinzip des „concerto grosso", das aus der solistischen Besetzung einer Gruppe in doppelchörigen Kanzonen entstanden sein dürfte. Doch war damit lediglich die Besetzung in allgemeinster Hinsicht festgelegt. Eine eigenständige Konzert*form* gab es damit noch nicht. Ihre Entwicklung wurde wesentlich bestimmt von Antonio Vivaldi und eben Tommaso Albinoni.

Seine Oboenkonzerte aus op. 7 sind dabei in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Als eine der ersten Solokonzerte für dieses Instrument erheben sie bereits die Dreisätzigkeit zur Norm. Insofern schon historisch wichtig, ist in Hinblick auf diese Albinonischen Concerti vielleicht noch entscheidender, daß sie, im Gegensatz zu den an der Violintechnik orientierten Vivaldis, einen spezifischen Bläsersatz ausformen, der auf „Violin-Sprünge" (Mattheson) verzichtet und mehr am vokalen Stil orientiert ist.

Diese Ausrichtung am Vokalen schlägt sich auch in einer eigenartigen formalen Besonderheit nieder, auf die Michael Talbot in seinem vorzüglichen Einführungstext hinweist. Albinoni verwendet in den Außensätzen die für die Da-capo-Arie typische „Devise" (Riemann). Dabei handelt es sich um ein vor der Wiederholung des Tuttiritornells eingeschobenes Motto des Solisten, das — es steht ja quasi „am falschen Platz" — unweigerlich wieder abgebrochen wird.

Daß hier die zweimal vier Konzerte für ein und zwei Oboen aus op. 7 gesammelt dargeboten werden, ist sehr zu begrüßen. Denn wenn auch die für zwei Oboen nicht immer die kompositorische Qualität der Solokonzerte erreichen, so verdienen sie doch Beachtung als frühe Zeugnisse des Typs. Die Interpretation fesselt durch rhythmische Prägnanz, Stilsicherheit und die für die italienische Barockmusik unabdingbare Vitalität. Sie bewegt sich durchweg auf sehr hohem Niveau. KKH

Georg Philipp Telemann (1681—1767)

Concerto grosso für zwei Flöten, Oboe, Violine und Orchester B-dur Ms 1033/26; Konzert für Flöte und Orchester E-dur Ms 1033/1; Konzert für zwei Flöten und Orchester e-moll Ms 1033/37; Konzert für Flöte und Orchester h-moll Ms 1033/45

Jean-Michel Tanguy, Jerry Felmlee, Flöte; Enrico Raphaelis, Oboe; Peter Rundel, Violine; Heidelberger Kammerorchester

Da Camera Magna SM 91 044 25 DM

Interpretation	6—8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	1

Ouvertüre für zwei Clarinen, Pauken und Orchester D-dur Ms 1034/95; Konzert für drei Clarinen, Pauken und Orchester D-dur; Konzert für Trompete, Violine und siebenstimmiges Streichorchester mit Cembalo D-dur

Friedemann Immer, Albrecht Mugdan, Klaus Osterloh, Trompete; Philipp Naegele, Violine; Rolf Schaude, Pauken; Heidelberger Kammerorchester, Leitung Bernhard Usedruuf

Da Camera Magna SM 91 045 25 DM

Interpretation	6—8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	1

Das Werk Telemanns ist zwar im deutschen Schallplattenangebot reichhaltig vertreten, trotzdem sind die beiden vorliegenden Platten durchaus nicht überflüssig: Alle sieben Werke erleben nämlich hiermit ihre Schallplattenpremiere. Die Manuskripte dieser Telemann-Kompositionen entstammen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, die oben aufgeführten Manuskriptnummern beziehen sich auf die Bestände dieser Bibliothek. Diese Instrumentalkonzerte beweisen aufs neue, daß es Telemann stets geschickt verstand, jedes Instrument seinen Möglichkeiten entsprechend optimal in Szene zu setzen: Den beschränkten Tonumfang der zu seiner Zeit noch ventillosen Trompete versteht er immer geschickt zu kaschieren, indem er um deren meist schlichte Dreiklangfiguration eine reichhaltig ziselierte Melodik aller übrigen Instrumente ranken läßt. Besondere Aufmerksamkeit widmete Telemann der Travers(Quer)-Flöte, eindrucksvollstes Beispiel dazu sind seine zwölf Fantasien für Querflöte solo. Auch die vorliegenden vier Konzerte mit einer und zwei Flöten bieten dem Flötisten reichhaltige Möglichkeiten, sein Instrument wirkungsvoll in Szene zu setzen; das gilt auch für Interpreten, die sich, wie bei den vorliegenden Aufnahmen, der modernen Querflöte bedienen. Die Solopartien der beiden Platten sind alle gut besetzt: Die drei Trompeter agieren mit schlanker Tongebung fast kammermusikalisch delikat, wurden jedoch von der Technik sehr im Hintergrund belassen. Etwas bemüht klingt bisweilen der Geiger Philipp Naegele im hochvirtuosen Solopart des Doppelkonzerts für Trompete und Violine. Mit tonlicher Delikatesse und sicherer Technik bieten der Nicolet-Schüler Tanguy und der Rampal-Schüler Felmlee französische Flötenkultur im besten Sinne. Reichlich indifferent und dünn die Streicher des Heidelberger Kammerorchesters, vor allem von den ersten Violinen kommt ziemlich wenig „über die Rampe". Vermutlich deshalb wurden auch alle übri-

gen Instrumente von der Technik kurz gehalten. Das Klangbild ist vor allem in den Tuttipassagen sehr verwaschen und wenig präsent. Die zahlreichen Vorechos, häßliches Knacken, Knistern, Rumpeln und eine durchgehende Verzerrungsneigung bei beiden Platten stellen das Ohr des Hörers allerdings auf arge Geduldsproben. Bei den Werkangaben auf dem Etikett und der Hülle der Trompetenplatte wurden das Konzert für drei Clarinen und das Doppelkonzert für Trompete und Violine vertauscht. Ho. Ar.

Jean Philippe Rameau (1683—1764)

Orchestersuite aus „Hippolyte et Aricie" (1733)

La Petite Bande, Konzertmeister Sigiswald Kuijken (Aufnahme B. Bernfeld)

EMI Harmonia mundi 1 C 065-99 837 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Angesichts des umfangreichen Schaffens von Rameau ist es bedauerlich, daß die verfügbaren Produktionen so wenig gestreut sind. Von „Hippolyte et Aricie" existieren bereits zwei Gesamtaufnahmen. Wenn nun ausgerechnet von diesem Werk auch noch eine Orchestersuite vorgelegt wird, während anderes nicht einmal auszugsweise zugänglich ist, so ist dies sicher nicht der Weisheit letzter Schluß. Bedauerlich ist des weiteren die ausgesprochen mangelhafte Präsentation. Was hier als „Orchestersuite" angeboten wird, ist natürlich alles andere als eine Suite im strengen Sinn. Die einzelnen Sätze sind viel mehr aus ihrer Funktion innerhalb des dramatischen Ablaufs zu bestimmen, und gerade die eindrucksvollsten Stücke, wie etwa die Airs de furies des ersten Aktes, bleiben ohne dessen Kenntnis unverständlich. Wenn schon keine Präzisierung der Stellung der einzelnen Musiken im Handlungsgefüge, so wäre doch immerhin der Gang des Dramas in groben Zügen zu skizzieren gewesen. Doch gerade darüber wird man nicht im geringsten informiert — und wer kennt heute schon die Geschichte von Phaidra, Hippolytos und Aricia? So sei hier wenigstens der Name von Rameaus Librettisten Pellegrin genannt und für eine erste Beschäftigung mit dem Inhalt der Tragödie auf Racines „Phèdre" von 1677 hingewiesen.
Was den Repertoirewert der Produktion halbwegs rettet, ist die den musikalischen Charakteren weitgehend gerecht werdende Interpretation durch die Petite Bande. Sie verbindet historische Korrektheit mit Lebendigkeit der Darstellung, könnte jedoch im Detail noch ein Mehr an plastischer Gestaltung vertragen. KKH

Johann Melchior Molter (1696—1765)

Konzert für Klarinette und Orchester A-dur

Johann Stamitz (1717—1757)

Konzert für Klarinette und Orchester B-dur

Carl Stamitz (1745—1801)

Konzert für Klarinette und Orchester Es-dur

László Horváth, Klarinette; Franz-Liszt-Kammerorchester, Leitung János Rolla
(Produzent Jenó Simon; Toningenieur Jenó Simon)

Hungaroton SLPX 11 954 (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	5—8
Repertoirewert	4—8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Die Konzerte von Molter und Johann Stamitz gehören zu den frühesten Klarinettenkonzerten, die wir kennen. Die Molterschen Konzerte sind alle für die hohe D-Klarinette bestimmt und in ihrer ganzen Konzeption nach dem Barock verhaftet. Bei Johann Stamitz vollzieht sich bereits hörbar der Wandel zur Frühklassik Mannheimer Zuschnitts, der dann beim Sohn Carl in seiner endgültigen Form vollzogen worden ist. Eine von der Programmkonzeption also logisch zusammengestellte Platte aus Ungarn, die auch für den deutschen Katalog nicht uninteressant ist: Das B-dur-Konzert von Johann Stamitz ist zur Zeit nur in einer Version mit alten Instrumenten zu haben (HiFi-Stereophonie 8/78), das Es-dur-Konzert („Darmstädter Konzert") von Carl Stamitz feiert hierzulande seine Schallplattenpremiere. Der Klarinettist László Horváth ist ein solider Bläser, dessen musikantisch-musikalische Interpretationen sehr frisch und direkt „über die Rampe" kommen. Zu beanstanden sind lediglich sein etwas oberflächlich verwischtes Staccato sowie der bei Forte-Passagen derb wirkende Ton. Nicht sehr wohl scheint sich Horváth auf der D-Klarinette zu fühlen: Sein Spiel wirkt recht bemüht, tonlich gepreßt und in den Bindungen nicht immer einwandfrei. Das begleitende Franz-Liszt-Kammerorchester demonstriert ungarische Streicherkultur im besten Sinne: Von den brillanten ersten Geigen bis zur rhythmisch federnden, tonlich saftig-kompakten Baßgruppe scheint hier jedes Pult optimal besetzt. Etwas indifferent die Tuttibläser bei Carl Stamitz. Ho. Ar.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Konzerte für Klavier und Orchester Es-dur KV 271 „Jeunehomme", C-dur KV 415, Es-dur KV 449, Es-dur KV 482, d-moll KV 466, c-moll KV 491, F-dur KV 459, A-dur KV 488, B-dur KV 595, B-dur KV 456, A-dur KV 414, G-dur KV 453, C-dur KV 503; Konzertrondo D-dur KV 382, A-dur KV 386

Alfred Brendel, Klavier; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Philips 6768 096 (8 LP)

Interpretation	8—10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9—10

Die Phonogram nützt offenbar den gegenwärtigen Brendel-Boom (Brendel ist in der Philips-Klassikproduktion zur Zeit absoluter Umsatzspitzenreiter) und wirft die bisherigen Mozart-Einspielungen mit der Londoner Academy nunmehr in einer Achtplattenkassette auf den Markt. Von den acht Platten erschienen bislang fünf einzeln: die Konzerte KV 459 und 488 (Rezension in HiFi-Stereophonie 1/73 mit 10, 8, 9, 10), die Konzerte KV 414 und 453 (3/73 mit 10, 8, 9, 9), die Konzerte KV 466 und 491 (5/75 mit 10, 8, 9, 7), die Konzerte KV 595 und 456 (6/76) mit 8, 8, 9, 9), das Konzert KV 482 und die Rondos KV 382 und 386 (11/77 mit 9, 8, 8, 10). Wie man sieht, lassen sich Brendel und Marriner Zeit mit ihrem Mozart, läuft das Unternehmen doch bereits länger als sechs Jahre. Angesichts der maßstabsetzenden Qualität dieser Zusammenarbeit steht zu hoffen, daß, wenn schon nicht die frühen Salzburger Stücke, so doch wenigstens die noch ausstehenden Wiener Konzerte KV 413, 450, 451, 467 und 537 folgen werden. Neu in dieser Kassette sind also nur die Einspielungen der Konzerte Es-dur KV 271 „Jeunehomme", C-dur KV 415, Es-dur KV 449 und C-dur KV 503. Bei der Aufnahme des letzteren handelt es sich um den Livemitschnitt einer Aufführung aus dem Jahre 1976 in Straßburg, der, wie im Kommentarheft vermerkt, „als Bonus" beigegeben wurde. Er klingt, zumindest im Orchester, nicht ganz so brillant wie die Studioproduktionen. Dieser kleine Mangel wird jedoch durch die ungewöhnliche Spontaneität der Darstellung mehr als wettgemacht.
Zu Brendels vornehmlich auf warme Kantabilität, singenden Ton, nachdrücklich-ausdrucksstarke Deklamation und breites dynamisches Spektrum abgestelltes Mozart-Spiel wurde in den vorerwähnten Rezensionen das Wesentliche gesagt. Die stark gedankliche Komponente dieser Interpretationen führt, wenn man so will, zu einem „romantischen" Mozart, der sich den Teufel darum schert, wie diese Musik zu Lebzeiten des Komponisten geklungen haben mag. Wie denn ja auch Brendels berühmte Schubert-Darstellungen schwerlich auf einem drahtigen Hammerflügel von 1820 möglich wären. Wer hier lieber den Kompromiß sucht, der ist besser bedient mit den „sachlichen" Einspielungen Engel / Hagers, in denen die ausdrückliche Berufung auf den „Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe" die Interpretationen mehr bestimmt als die gestalterische Phantasie der Ausführenden.
Wie sehr Brendel die einzelnen Konzerte als Individualitäten ansieht, zeigen die vier Neueinspielungen. Sowohl das Jeunehomme-Konzert als auch das Konzert KV 503 sind „groß" aufgefaßt: in der Tongebung, in der dynamischen Energie, mit der die schnellen Sätze in starken Kontrastsetzungen angegangen werden, in der Nachdrücklichkeit kantablen Ausspielens der Mittelsätze. Vor allem das Jeunehomme-Konzert, dieser frühe Geniestreich, erscheint bei Brendel stellenweise geradezu heftig in der Gebärde des Expressiven. Bei KV 503 scheint das Hic-et-nunc einer Liveaufführung, die „musikantische" Spontaneität, das gedankliche Kalkül ein wenig in den Hintergrund gedrängt zu haben, was nicht unbedingt ein Mangel ist. Gegenüber diesen beiden Stücken wirkt KV 415 auch in der Darstellung intimer, wenn nicht gar konventioneller. Das entspricht genau dem stärkeren gesellschaftlichen Konsensus, den dieses frühe Wiener Konzert sucht. Verharmlosung im Sinne jenes getrippelten Mozart, wie ihn Ingrid Haebler in früheren Jahren spielte, wird man freilich auch hier nicht finden, eher eine Zurücknahme des Expressiven mit Hilfe einer engeren dynamischen Bandbreite. Demgegenüber klingt KV 449 wiederum „romantischer" in der ausdrucksvollen Deklamation des Mittelsatzes und der größeren Gewichtigkeit, mit der Brendel / Marriner die Ecksätze — das Finale auffallend gebremst — ausspielen. A. B.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Divertimenti für Streichorchester Nr. 1 bis 3 D-dur, B-dur, F-dur KV 136 bis 138

Wilnaer Kammerorchester, Dirigent Saulus Sondetzkis

Ariola Eurodisc Melodia 200 097-315

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Saulus Sondetzkis' Litauisches Kammerorchester aus Wilna hat etwas von der kecken Frische, die auch Neville Marriners Academy of St. Martin-in-the-Fields auszeichnet! Bestechend klar insbesondere die Presto-Sätze mit ihrem quirlig hüpfenden Gestus. Impulsivität verbindet sich mit Leichtigkeit. Wie aus einem Atem spannen sich die Bögen. Fast solistisch ist der Klang — wenn auch durch die mangelhafte Technik etwas gepreßt klingend —, durchhörbar bis zu den zartesten Pianissimi. Die einst „Zweiten" in der UdSSR dürfen — nach Rudolf Barschais Abgang vom Moskauer Kammerorchester — als die Ersten gelten.
Aber muß die diese Melodia-Produktion vertreibende Ariola Eurodisc den Personenkult um Sondetzkis gleich so weit treiben, daß auf der Plattentasche die mitgelieferte Musik nur noch als lästiges Anhängsel erscheint? Natürlich, eine ausgesprochene Repertoirelücke wird mit dieser Aufnahme nicht gefüllt. Und am ehesten läßt sich eine solche Platte wohl noch verkaufen, wenn man den ruhmreichen Werdegang dieses Ensembles und seines Leiters den geneigten Käufern mitteilt. Aber gelegentlich soll es unter diesen ja auch noch seltene Exemplare geben, die vor allem der Musik wegen, die sie hören wollen, in den Regalen kramen. — Immerhin wären sie mit dieser Aufnahme gut bedient; bei so viel gehäuftem Lob freilich könnten sie dann eher skeptisch werden. gfk

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 B-dur KV 207; Serenade Nr. 3 D-dur KV 185 (167a)

Thomas Zehetmair, Violine; Mozarteum-Orchester Salzburg, Dirigent Leopold Hager

Telefunken 6.42537 25 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Daß ein angehender Geiger mit achtzehn Jahren „konzertreife" Leistungen aufweisen kann, sollte eigentlich eher die Regel als die Ausnahme sein, jedenfalls aber kein Anlaß, unter irgendwelchen branchenüblichen Sensationsakzenten von etwas Erstaunenerregendem zu sprechen. Und wenn man

dann noch weiß, daß der 1961 in Salzburg geborene Thomas Zehetmair Geiger als Eltern hat und von seinem Vater, der Lehrer am Mozarteum ist, seit zehn Jahren zielstrebig ausgebildet worden ist, dann ist die Frühbegabung auch kaum etwas anderes als das Ergebnis planmäßiger Schulung. Erfreulich ist lediglich, daß hier einem fraglos großen Talent die Möglichkeit gegeben wurde, sich unter günstigen bis idealen Bedingungen zu entwickeln. Und ideal wären sie zu nennen, wenn sich tatsächlich der Eindruck von diesem Plattendebüt bestätigt: kein hochstilisiertes Erziehungsprodukt, sondern ein unter klug beobachtender Führung in seinen Beruf hineingewachsener junger Geiger, dem das, was er tut, zum selbstverständlichen Ausdruck seiner musikalischen Mitgift geworden ist.
Erfreulich ist des weiteren, daß die Werkauswahl für diese Platte sich, da es bei einem Salzburger wohl Mozart sein muß, an die weniger bekannten Werke hält: an das erste Konzert der später in kompositorischer Durchbildung und Publikumsgunst so steil ansteigenden Fünfergruppe von 1775 und an die zwei Jahre zuvor entstandene Serenade Nr. 3, die wegen des Auftraggebers „Antretter-Musik" genannt wird und in drei Sätzen konzertante Soli enthält. Unerfreulich ist dagegen, wie diese beiden Stücke, die wegen ihres konventionelleren Zuschnitts der liebevollen interpretatorischen Erschließung bedürften (und diese auch lohnen könnten), von Hager und dem Mozarteum-Orchester grob, modifikationslos und ausgesprochen uninspiriert heruntergespielt werden. Möglicherweise hätte sich die Bewertungsziffer Interpretation für Thomas Zehetmair (der übrigens allenthalben eigene Kadenzen spielt) bei anderer Partnerschaft um einen Punkt steigern lassen — so war nur ein Mittelwert zwischen seiner sympathisch gradlinigen, wenn auch noch zu wenig darstellungsbewußten Leistung und dem schwachen Niveau (höchstens 6, öfter 5) des Orchesters anzugeben. — Erfreulich ist der Qualitätsstand bei Aufnahme und Fertigung. U. D.



František Krommer (1759—1831)

Konzert für Oboe und Orchester F-dur op. 37; Konzert für Klarinette und Orchester Es-dur op. 36

Jiří Mihule, Oboe; Bohuslav Zahradnik, Klarinette; Prager Kammerorchester, Dirigent František Vajnar (Produzent Milan Slavický; Tonmeister Stanislav Sýkora)

EMI Electrola 1 C 065-03 429 Q (SQ) 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Zu den Ungereimtheiten des allgemeinen Musikbetriebs gehört es, daß der Name Krommer so gut wie nie auftaucht. Wer hat z. B. je eines der über hundert Streichquartette aufgeführt? Eine besonders glückliche Hand bewies Krommer bei seinen Kompositionen für Blasinstrumente, wie die beiden Konzerte sehr reizvoll zeigen: Beide Konzerte repräsentieren tschechisches Musiker- und Musikantentum im besten und im Falle der vorliegenden Aufnahmen in doppeltem Sinne, da die Interpreten „ihren" Krommer quasi authentisch wiedergeben. Freilich, dem Hörer wird einmal wieder recht ohrenfällig demonstriert, wie individuell sich trotz ständiger Internationalisierung des Musikbetriebs die nationalen Bläserschulen erhalten haben. Vergleicht man den Klarinettenton von Bohuslav Zahradnik mit den deutschen Klarinettisten Heinrich Geuser, Karl Leister oder Dieter Klöcker, könnte man meinen, es handele sich um verschiedene Instrumente. Bei der Oboe ist der Unterschied zwar nicht ganz so kraß, aber ebenfalls deutlich hörbar. Um hier zu einer objektiven Kritik zu gelangen, bedarf es einer recht intensiven Umgewöhnung liebgewordener Hörgewohnheiten. Das fällt bei Krommer nicht schwer; seinen Werken steht die helltönende Leichtfüßigkeit der tschechischen Bläser gut an. In ihrer Art dürften Zahradnik sowie der Oboist Jiří Mihule zur Spitzenklasse gehören. Beide Bläser verstehen es glänzend, die verschiedensten Nuancierungen plastisch herauszuarbeiten, und demonstrieren brillantes Virtuosentum im besten Sinne. Das begleitende Prager Kammerorchester schießt allerdings mit seiner lärmenden Fröhlichkeit manchmal über das Ziel hinaus. Im Klarinettenkonzert gibt es einige Ungenauigkeiten der Tuttibläser. Ho. Ar.

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-dur op. 73

Radu Lupu, Klavier; Israel Philharmonic Orchestra, Dirigent Zubin Mehta
(Aufnahme März 1979 Mann-Auditorium, Tel Aviv: Ray Minshull; Toningenieure James Lock, Roy Hankinson, Michael Mailes)

Decca 6.42603 AZ 25 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	7

Die ausgeprägten Fähigkeiten Zubin Mehtas als Begleiter sind bekannt. Im vorliegenden Fall überzeuge man sich etwa durch den Anfang des Adagios, wo der Dirigent dem Orchester wunderbar weich geformte Akzente entlockt: ein sanft abgetöntes, doch nie wattiertes Musizieren. Leider hält die Herrlichkeit nicht allzu lange vor, da Solist und Dirigent offenbar mit verschiedenen Vorstellungen an das Konzert gehen. Während Mehta immer wieder — im Kopfsatz ist das oft schon ärgerlich — durch Ritardandi Bedeutungsfülle anbietet, hält es Radu Lupu mehr mit einer klassizistischen Sicht. Zwar spielt auch er nicht strikt a tempo durch, aber sein Rubato-Spiel hat so etwas wie eine Linie, während Mehta meist mit dem Orchester nur schöne Stellen ausmalt. Hinzu kommt, daß es zwischen Solo und „Begleitung" Differenzen in Phrasierungsfragen gibt, so daß die Wiedergabe einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt. Ich persönlich finde das bis an die Grenze der Beiläufigkeit gehende Spiel Lupus sympathisch, aber es harmoniert nun einmal in seiner klassizistischen Ausrichtung nicht gut mit Mehtas romantischerer Sicht auf das Werk. Diese Diskrepanz ist insofern besonders bedauerlich, als es sich um die klanglich wohl beste Einspielung des Konzerts überhaupt handelt. Die „digitale" Aufnahme (d. h. natürlich: nur Speicherung im Produktionshergang) verbindet ihre arteigenen Vorteile mit einer guten Balance, so daß ein vom Bandrauschen befreites Genießen möglich ist. Leider hält, wieder einmal, die Pressung nicht denselben Standard, da sie (es ist eine englische) mit einigen unerwünschten Nebengeräuschen aufwartet. U. Sch.

Ludwig van Beethoven (1770—1827) / Wenzel Sedlak (1776—1851)

Fidelio op. 72, arrangiert für Harmoniemusik

Südwestdeutsche Bläservereinigung Baden-Baden (Henk van Leeuwen, Jochen Grabert, Oboe; Hermann Nobs, Willi Willmann, Klarinette; Bodo Kunth, Berthold Stihl, Horn; Bernd Andres, Helmut Böcker, Fagott)

Da Camera Magna SM 92 812 25 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	5

Wenzel Sedlaks Bearbeitungen von Opern für Harmoniemusik zählen zu den besten Beispielen dieses Genres, das sich im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Sedlak verstand es dabei, alle Instrumente gleichwertig und ihrem Charakter entsprechend am musikalischen Geschehen zu beteiligen. Er bewies beim vorliegenden „Fidelio"-Arrangement vor allem auch Fingerspitzengefühl, indem er nur solche Nummern auswählte, die sich auf ein Bläserensemble übertragen ließen, ohne der musikalischen Substanz Gewalt anzutun. Schade nur, daß diese wunderschöne Harmoniemusik ihre Schallplattenpremiere nicht in optimaler Form erfährt: Die Südwestdeutsche Bläservereinigung, bestehend aus Mitgliedern des Symphonieorchesters des Südwestfunks, zeigt sich zwar in besserer Form als kürzlich bei einer mißglückten Aufnahme von Dvořáks d-moll-Serenade (HiFi-Stereophonie 11/78), ist aber von der geschliffenen Brillanz des Niederländischen Bläserensembles oder der tonlichen Opulenz des Consortium Classicum weit entfernt. Die Baden-Badener bieten da durchweg nur recht derbe Hausmannskost, die in dieser Form für 25 DM eigentlich zu teuer angeboten wird. Im Taschentext, der nur acht Bläser erwähnt, und bei den Besetzungsangaben sollte man den Kontrafagottisten noch nachtragen. Ho. Ar.



Niccolò Paganini (1782—1840)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-dur (Arr. August Wilhelmj)

Robert Schumann (1810—1856)

Fantasie für Violine und Orchester C-dur op. 131 (Arr. Fritz Kreisler)

Ladislav Kupkovic (geb. 1936)

„Souvenir" für Violine und Orchester

Gidon Kremer, Violine; Wiener Symphoniker, Dirigent Heinz Wallberg

Ariola Eurodisc 200 076-366 (SQ)

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Die Wiederentdeckung Paganinis und seiner Violinkonzerte hat ein Stück wie die Wilhelmj-Bearbeitung des D-dur-Konzertes in den Hintergrund treten lassen. Wurde bis vor wenigen Jahrzehnten das erste Konzert fast nur in dieser „veredelten" Version gespielt, so greift die heutige Geigerelite lieber zu den Originalen. Die Diskrepanz von hochartifiziellem, raffiniert aufgeputztem Solopart und der Primitivität der Orchesterbegleitung — bekanntlich nicht einem Unvermögen des Komponisten entsprungen, sondern den Gegebenheiten, mit denen dieser reisende Virtuose vorliebnehmen mußte — wird beinahe schon als artistisch-ironischer Reiz empfunden, wofür die Accardo-Einspielungen ein glänzender Beleg sind.
Man ist unter diesen Umständen Gidon Kremer dankbar, daß er — und sei es nur als Dokumentation — noch einmal zum alten Wilhelmj griff. Dessen Neufassung des D-dur-Konzertes, auf den Kopfsatz beschränkt, rückt das nunmehr mit einem wohlklingenden, auf das Tschingbum des Schlagzeugs verzichtenden Orchestersatz ausstaffierte Stück fast in die Nähe etwa Bruchs. So spielt Kremer das denn auch: bei aller glanzvollen Virtuosität, aller großen Attitüde und allem geigerischen Brillantfeuerwerk wärmer, weniger offen-draufgängerisch und kühl auskalkuliert als Accardo, nobel im Ton und expressiv sehr zurückhaltend, wenn es um die berühmte Seitenthema-Kantilene geht. Das ist vermutlich nicht die Manier, mit der Paganini einst seine Anbeter zur Raserei brachte, aber es ist eine geigerisch meisterliche, in jeder Phase kontrollierte und souveräne, geschmackssichere Darstellung dieses neoromantischen Versuchs der Ehrenrettung einer Musik, die dieser Rettung nicht bedurfte.
Ob Schumanns späte Fantasie für Violine und Orchester op. 131 der Nachhilfe Kreislers bedurfte, bleibe dahingestellt, hat sich doch Joachim, der das gleichfalls späte Violinkonzert ablehnte, zeitlebens für die Fantasie eingesetzt. Repertoirefähig vermochte weder er noch Kreisler das Stück zu machen, obgleich der Violinpart in virtuoser Beziehung höchst dankbar ist. Daß bislang nur eine einzige Einspielung mit Ricci vorlag, läßt die Außenseiterposition des Werkes erkennen. Immerhin ist das Violinkonzert dreimal vertreten.
Den Überschwang romantischer Emphase, der beim späten Schumann sublimiert erscheint, sicherlich auch von weniger frischer Erfindung getragen, sucht Kremer durch energisch zupackendes Spiel zu kompensieren. Auf diese Weise gewinnt das Stück trotz seiner kurzatmigen Thematik eine gewisse Impulsivität des Ausdrucks, obgleich Wallberg die Wiener Symphoniker nicht sonderlich aus der Routinereserve zu locken vermag.
Kupkovics hohle Violinartistik köstlich-ironisch auf die Schippe nehmendes „Souvenir" ist das rillenfüllende Fünfminuten-Bonbon. Kremer legt diese violinistische Seiltänzerei mit der perfektionierten Nonchalance des Alleskönners hin. A. B.

Primo®

UD-324

Dynamisches Mikrofon



Modell UD-324 ist ein Nieren-Tauchspulenmikrofon, speziell entwickelt für Ansageanlagen, Rundfunk- und Studiozwecke. Es zeichnet sich durch höhere Empfindlichkeit und breiteren Übertragungsbereich aus, als man normal von Dynamikmikrofonen erwartet. Kräftige Bässe und saubere, klar konturierte Mitten sind das Ergebnis einer ideal konstruierten Membran und einer auf Primo-Forschungsarbeiten beruhenden akustischen Schaltung. Das perfekte Mikrofon für Instrumentalaufnahmen auch und besonders mit Bassinstrumenten wie Pauken, Kontrabässe usw.

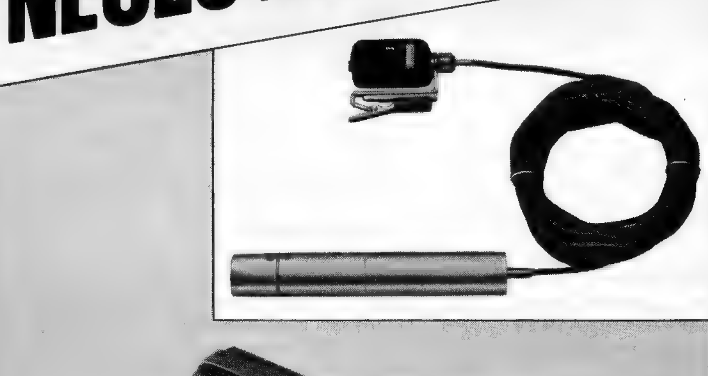
MERKMALE

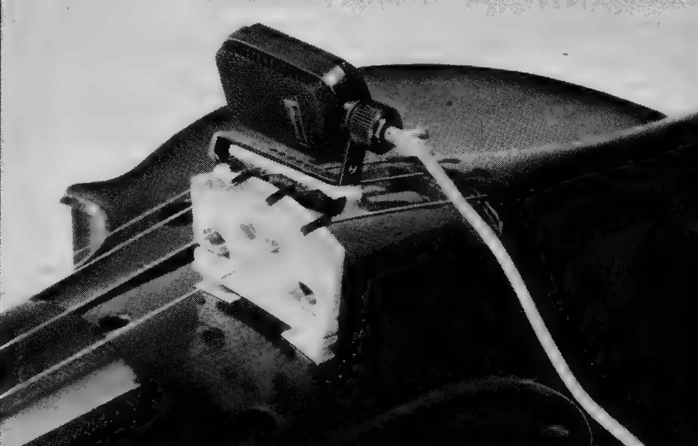
- Neuentwickelte akustische Schaltung mit kräftigem Magnet. Empfindlichkeit 73dB (250 Ohm).
- Zur Verbreiterung des Übertragungsbereiches wurde die Resonanzfrequenz der Membran so tief gelegt, wie es ohne die herkömmliche Baß-Korrekturröhre möglich war. Auch im Höhenbereich verläuft der Frequenzgang der Membran sehr günstig, da der Resonator und andere Resonanzkreise so klein wie nur möglich gehalten sind.
- Robuste Ganzmetall-Konstruktion, auch für Einsatz unter erschwerten Bedingungen geeignet.
- Speziell entwickelte Trittschallbedämpfung, daher keine Probleme beim Einsatz auf Bühnen usw.
- Umschaltbarer Frequenzgang (vierstufig), daher genau dosierbare Baßabsenkung.
- Ausgeprägte Nierencharakteristik, daher unempfindlich gegen akustische Rückkopplung und Interferenzen bei Verwendung in Ansageanlagen.

TECHNISCHE DATEN

- Typ: Dynamisches Mikrofon
- Richtcharakteristik: Niere
- Ausgangsimpedanz: 250 Ohm
- Frontalempfindlichkeit: −73 dB ± 2 dB (0 dB = 1 V/μbar) bei 1000 Hz
- Baßabsenkung: Vierstufig (M1, M2, V1, V2)
- Gewicht: 590 g
- Anschluß: Cannon, XLR-3-12C

IM KAMPF UM DEN BESSEREN KLANG — NEUES IM ARSENAL VON PRIMO!





PC-20

Elektret-Kondensatormikrofon

Speziell entwickelt für Saiteninstrumente, zum direkten Anbringen an Geigen, Bratschen, Celli, Bässe, Klaviere, Gitarren. Frequenzgang, Richtcharakteristik und Übertragungseigen-schaften speziell auf Saiteninstrumente abgestimmt.

MERKMALE

- Superniere, spezifisch auf die Klangabstrahleigenschaften von Streichinstrumenten abgestimmt. Warmer, reicher Klang auch in den Unter- und Mittellagen.
- Eingebaute Körperschalldämpfung verhindert Störungen durch externe Vibrationen.
- Einfache Anbringung am Instrument mit einer weichen Klemme, die auch das Instrument nicht beschädigt. Mikrofon bleibt drehbar.
- Ausgeprägter Richtcharakter einer Superniere, daher im Vergleich zu konventionellen Kugelmikrofonen sehr unempfindlich gegen akustische Rückkopplung.
- Gespeist von einer 1,5-Volt-Zelle (Größe UM-5). Lebensdauer ca. 3 Monate bei Dauerbetrieb. Phantomspeisung 48 Volt ebenfalls möglich.
- Keine Aufstellprobleme, keine störenden Mikrofonstative. Auch für andere Instrumente verwendbar.

TECHNISCHE DATEN

• Empfindlichkeit: −74 dB ± 2 dB • Richtcharakteristik: Superniere • Ausgangsimpedanz: 250 Ohm • Übertragungsbereich: 50 ~ 20.000 Hz • Eigenrauschen: unter 22 dB äquiv. Schalldruck • Speisung: 1,5 V (UM-5-Zelle) oder 48 V Phantomspeisung • Batterie-Lebensdauer: Über 2 Monate Dauerbetrieb • Anschluß: Entsprechend XLR-3-12C • Kabellänge: 3 m • Gewicht: Mikrofon 25 g/Speiseteil 160 g

Hauptverwaltung

PRIMO COMPANY LIMITED

6-25-1 MURE, MITAKA-SHI, TOKYO, JAPAN
TEL: 0422-43-3121 ~ 9 TELEX: 2822-326 PRIMO J

Auslandsbüro und Werk

PRIMO MICROPHONES, INC.

2468 DELTA LANE, ELK GROVE VILLAGE, ILLINOIS 60007, U.S.A.
TEL: 312-595-1022 TELEX: 28-3474 PRIMO MUS ELGR

PRIMO MICROPHONES SINGAPORE (PTE) LTD.

24B ~ 27B BLOCK 3, KALLANG WAY, SINGAPORE 13
TEL: 803586 TELEX: 26131

Robert Schumann (1810—1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129

Peter Tschaikowsky (1840—1893)

Variationen über ein Rokokothema für Violoncello und Orchester A-dur op. 33

David Geringas, Violoncello; London Symphony Orchestra, Dirigent Lawrence Foster
(Produktion Oskar Waldeck; Toningenieur Horst Lindner)

Eurodisc 200 306-366 — 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Diese zweite Annäherung von David Geringas an Schumann nach seinem westlichen Plattendebüt mit Schumannscher Cello-Klavier-Kammermusik (HiFi-Stereophonie 10/77) steht unter einem wesentlich günstigeren Stern: Kantabilität ringsum, die gelegentliches Figurenwerk überspannt und zur filigranen Nebensache werden läßt; das Cello als größerer Bruder der Violine, sehr hell timbriert, sehr gesanglich und linienbewußt, fast frei (sehr im Gegensatz zu Geringas' Lehrmeister Rostropowitsch) von polternd mürrischen Männlichkeitsbeweisen, eher freundlich und von lächelndem Melodienglück; dabei vortrefflich unterstützt vom schön begleitenden LSO unter Foster, der sich keine der Möglichkeiten zu dynamisch-farbenreichem Aufblühen des Orchesterklangs entgehen läßt. Einzige Einwände: manchmal läßt sich Geringas primadonnenähnlich zu nachfassenden Pointierungen verleiten (Dehnungen, Akzente), die das Gleichmaß der Phrasierung beeinträchtigen, und aus demselben Impuls nimmt er den „langsamen" (und keineswegs „sehr langsamen") Mittelsatz zu ruhig, zu nachdrücklich, zu verzögert — das überstrapaziert den fließenden Duktus der an sich schlichten Melodik.
In den langsamen Variationen von Tschaikowskys horrend virtuosen Abwandlungen des Rokoko-Themas ist eben dieser Zug von aussingender Selbstgefälligkeit eher am Platze. Im übrigen gelingt da bei ungefährdet sicherer Technik und Intonation eine andere Art von Umwertung: Die schnellen Sätze bleiben frei von schwitzender cellistischer Geschäftigkeit, statt dessen erhalten sie spielerische Leichtigkeit, ja einen sehr bekömmlichen Hauch von Humor. Und das paßt gut zu der Absenz von spätromantischem Seelenqualm im übrigen. Eine eindrucksvolle und gänzlich entschlackte Wiedergabe. — Der etwas zu räumliche Klang der Aufnahme mag in diesem Fall vertretbar sein, weil er mit seinen Resonanz- und Nachhallunterstreichungen dem Ganzen eine umschließende Aura verleiht, Solist und Orchester — durchaus im Sinne der Interpretation — enger aneinander bindet. Tadellose Fertigung und Präsentation. U. D.



Antonín Dvořák (1841—1904)

Konzert für Violine und Orchester a-moll op. 53; Romanze für Violine und Orchester op. 11

Josef Suk, Violine; Tschechische Philharmonie, Dirigent Václav Neumann

Supraphon 200 340-366 Quadro (Ariola)

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Seit der bejahrten Heifetz-Aufnahme des Dvořák-Violinkonzertes war die Supraphon-Einspielung mit Josef Suk und der Tschechischen Philharmonie unter Ančerl konkurrenzlos. Wenn dasselbe Team, nunmehr unter Neumanns Leitung, das Konzert samt der Romanze op. 11 erneut aufnahm, so stand wohl das Bestreben nach klangtechnischer Vervollkommnung im Vordergrund. Ob sich das Unternehmen in dieser Hinsicht ausgezahlt hat, bleibe dahingestellt. Quadrophonisch abgespielt, wirkt die Neuaufnahme recht plastisch. Auf zwei Kanäle reduziert — und das ist doch wohl bei den derzeitigen Gegebenheiten immer noch das Normale — klingt das Orchestertutti zu massiv und undurchsichtig. In beiden Fällen hat jedoch das Soloinstrument sehr klar konturierte Präsenz. Aber das war bei der alten Aufnahme nicht anders.
Suk spielt das Konzert wiederum mit schlanker, nerviger Tongebung, ohne jeden Drücker, aber dennoch intensiv, gespannt und mit jenem souveränen geigerischen Aplomb, jener großen Attitüde, die ein Werk dieses Schlages beim Interpreten voraussetzt. Die überaus noble Behandlung der Lyrismen — und das gilt auch für die Romanze, eine vom Komponisten selber stammende, nicht ganz ungefährliche Bearbeitung des langsamen Satzes aus dem frühen Streichquartett f- moll op. 9 — verrät den sensibel reagierenden Kammermusiker Suk, bei dem es keine wohligen Portamenti gibt und der bei aller temperamentvollen Verve des Spiels dem bloßen „böhmischen Musikanten" mißtraut. Die Darstellung überragt in jeder Beziehung, also auch in bezug auf den durchaus symphonisch-straff aufgefaßten Orchesterpart, diejenige Perlmann / Barenboims ganz erheblich. Sie trägt, wie ihre Vorgängerin, für Dvořáks Violinkonzert maßstabsetzenden Modellcharakter. A. B.

Antonín Dvořák (1841—1904)

Konzert für Violoncello und Orchester h-moll op. 104; Rondo für Violoncello und Orchester g-moll op. 94

Paul Tortelier, Violoncello; London Symphony Orchestra, Dirigent André Previn
(Produzent Christopher Bishop; Tonmeister Christopher Parker)

EMI Electrola 1 C 063-06 913 — 23 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Nachdem vor etwa drei Jahren die alte Tortelier-Aufnahme des Dvořák-Konzerts mit Sargent und dem Philharmonia-Orchester London wiederveröffentlicht wurde (EMI Electrola 1 C 037-06 662), läßt diese Neueinspielung erkennen, daß die Spielfähigkeiten dieses Cellisten, der sich einige Zeit vor allem auf sein Lehramt am Pariser Conservatoire konzentriert zu haben schien, durchaus nicht nur eine historische Größe darstellen. Tortelier, jetzt fünfundsechzigjährig, weiß sich den technischen wie den musikalischen Herausforderungen dieses cellistischsten aller Konzerte mit Sicherheit, Eleganz und auch einer sehr romanischen Neigung zu Affekt und Emphase zu stellen. Weil dadurch Agogisches nur geringfügig überzeichnet wird, andererseits aber der mehr kammermusikalische Ton im Solopart gewahrt bleibt und Previn überdies die romantischen Farben — Hörnerklang, Religioso-Einhalte — in dem symphonisch verstandenen Orchestersatz sehr schön ausspielt, erhält Dvořáks Opus 104 hier den ihm gemäßen Stand. Das aufkommende Pathos wird nie wirklich aufdringlich. Und die hervorragende Aufnahmedisposition tut im übrigen noch einiges zur klanglichen Aufhellung. Diese Voraussetzungen — Eleganz und Durchsichtigkeit — erweisen sich auch für das leichtgewichtigere Konzertrondo als sehr günstig. U. D.

Sergej Rachmaninow (1873—1943)

Klavierkonzert Nr. 2 c-moll op. 18; Vocalise op. 34 Nr. 14 (Orchestrierung W. Kien)

Nikolaj Petrow, Klavier; Staatliches Akademisches Symphonieorchester der UdSSR, Jewgenij Swetlanow
(Toningenieure Igor Weprinzew, Wassilij Antonenko)

Eurodisc 200 284-366

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Nikolaj Petrow hat sich in seinen Soloeinspielungen der Prokofjew-Sonaten und der Chopin-Balladen als ein zupackender Virtuose erwiesen. Die 1978 entstandene Neueinspielung von Rachmaninows populärem Konzert zeigt ihn von einer etwas anderen Seite: Nicht großer Zugriff und Donnerallüre kennzeichnet sie, sondern eine eher verhaltene Gestaltungsweise und eine auf Ebenmaß, auf „jeu perlé" bedachte Klavieristik. Die Dominanz dieser Qualitäten überrascht um so mehr, als die Russen ja in „ihren" Konzerten das Heil zum überwiegenden Teil im Auftrumpfen suchen. Eine interessante Alternative zum „Gewohnten" also und überdies eine sehr homogene Gesamtleistung, da Swetlanow sein Orchester in ähnlichem Sinne dirigiert und der Partitur oft sehr fein ausgehörte Klänge abgewinnt. Man wird der Aufführung daher ein sehr gutes musikalisches Zeugnis ausstellen — eine zwingende, packende Wirkung geht von ihr nicht aus. Das c-moll-Konzert braucht eben doch wohl einen Schuß unverstellten pianistischen Machtwillens und nicht nur erlesenen Klassizismus, der hier noch durch eine das Klavier dezent ins Orchester integrierende Technik unterstrichen wird. Trotz pianistischer Glanzparaden Petrows — wie etwa im Hauptthemenkomplex des Finales — daher keine Aufnahme, die ich im reichlichen Schallplattenangebot des op. 18 in die vorderste Reihe stellen würde.
Als dünner B-Seiten-Füller wurde Swetlanows schon bekannte Aufnahme der orchestrierten „Vocalise" hervorgeholt und wiederveröffentlicht. ihd

Francis Poulenc (1899—1963)

Konzert für Orgel, Streichorchester und Pauken g-moll; Concert champêtre für Cembalo und Orchester

George Malcolm, Orgel und Cembalo; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Iona Brown

Decca 6.42443 — 25 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	4
Oberfläche	7

Noch mehr als bei dem entgegen der Chronologie vorangestellten Orgelkonzert (von 1938) versteht man bei dem „ländlichen" Konzert für Cembalo (1928 entstanden), daß für Poulenc Langsames und Schnelles, Gravitätisches und Spielerisches, ja sogar Pfiffiges unabhängig von Ausdruck und emotionellem Hintergrund einfach zwei Darstellungsformen desselben, zwei Gangarten einer musikalischen, fast szenischen Vorführung klanglicher Abläufe sind. Da spürt man Neoklassizismus-Ideale, wie sie auch die „Groupe des Six" (zu der Poulenc gehörte) mit speziellen nationalen Akzenten für kurze Zeit zu einer Ateliergemeinschaft verband: das Ausspielen von Gegensätzen als Abwechslung, nicht als Konflikt, das Wiederaufgreifen und (manchmal parodistische) Abwandeln tradierter Formmodelle, vor allem aus dem Barock, die Freude am stimmigen Handwerk.
Die Aufnahme der beiden Konzerte, bei der sich George Malcolm außer am angestammten Cembalo auch an der Orgel betätigt, ist interpretatorisch recht gut gelungen, wird nur durch die mißglückte Balance zwischen Soloinstrument und Begleitensemble erheblich entwertet: dominiert beim Orgelkonzert die Orgel, so ist beim Cembalokonzert (ähnlich wie das zwei Jahre frühere von de Falla, übrigens für Wanda Landowska komponiert) der Solopart gegenüber dem frisch aufspielenden Orchester (mit durchschlagskräftigen Trompeten) so kümmerlich unterbelichtet, daß man beinahe an getrennte Aufnahmeräume oder gänzlich separierte Mikrophone glauben möchte. Die Werke jedenfalls, wie sie gedacht sind mit ihrem Gegeneinander und Ineinander, kommen so nicht zum Klingen. U. D.

Dietrich Erdmann (geb. 1917)

a) Konzert für Klavier und Orchester (1949/50); b) Nuancen für Kammerensemble (1978); c) Gesänge des Abschieds für Sopran, Flöte und Klavier nach Gedichten von Juan Ramón Jiménez (1977)

Lothar Broddack, Klavier; Symphonisches Orchester Berlin, Leitung Thomas Unger (a); NDR-Ensemble „das neue werk" Hamburg, Leitung Dieter Cichewiecz (b); Christa-Sylvia Gröschke, Sopran; Martin Ulrich Senn, Flöte; Siegfried Schubert-Weber, Klavier (c)
(Aufnahmeleiter Siegfried Schubert-Weber, Gerhard Henjes, Michael Marszalek)

Mars 307806

Interpretation	6/4
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	6

Nun schon die dritte Platte ausschließlich mit Werken Dietrich Erdmanns innerhalb eines Jahres (vgl. HiFi-Stereophonie 1/79, 5/79) und dazu wiederum bei einer anderen Firma und mit einem neuen Reihentitel („Musik der Gegenwart Berlin") läßt auf eine Betriebsamkeit des Komponisten schließen, die Rang und Bedeutung dieser Musik eines „Stillen im Lande" (eine Verlagskennmarke, die ich anfangs durch den Höreindruck fehlgeleitet übernahm) doch einigermaßen überfordert. Denn sicher ist, was diese neue Platte bietet, handwerklich zuverlässig gearbeitet, in seiner anspringenden rhythmischen Direktheit ebenso einleuchtend wie in seiner lyrischen Verhaltenheit oder klanglichen Differenzierung. Nur ist der stilistische Ort Erdmanns deutlich auf der mondgleich reflektierenden Seite des musikalischen Geschehens mit typischer Zeitverzögerung im Aufgreifen von Spielarten und Ausdrucksformen. Und ein nach-neoklassizistisches Stück wie sein dreisätziges Kavierkonzert, dem der Komponist erst kürzlich, 1976, die dritte und endgültige Fassung gab, bleibt eben — jetzt gehört — etwas Blaß-Historisches, das kaum noch Anteilnahme, erst recht nicht die durch die Platteneditionen gewünschte positive Resonanz wecken kann. Die beiden kammermusikalischen Kompositionen der B-Seite wirken demgegenüber näher, in Ausdruck und Durcharbeitung sympathisch, aber doch wieder durch nichts so markant, daß sie zu dem Bild, das man durch zwei Platten gewinnen konnte, etwas hinzufügen würden. — Die Aufnahmen sind unterschiedlich, die Pressung (mit Rauschen und Knakken) ist recht mäßig. U. D.

Blockflötenmusik des Barock

Giuseppe Sammartini (1693—um 1750): Konzert für Sopranblockflöte, Streicher und Continuo F-dur — **François Couperin (1668—1759):** Le Rossignol en amour für Sopranino und Cembalo (bearbeitet von Carl Dolmetsch) — **Georg Friedrich Händel (1685—1759):** Sonate für Sopranblockflöte und B.c. C-dur op. 1 Nr. 7 — **Antonio Vivaldi (1678—1741):** Konzert für Piccoloblockflöte, Streicher und B.c. C-dur (RV [recte: PV] 443) F. VI/4 — **Jan Jacob van Eyck (um 1590—1657):** Engels Nachtegaeltje — **Georg Philipp Telemann (1681—1767):** Partita für Sopranblockflöte und Cembalo Nr. 2 G-dur

Myriam Eichberger, Blockflöten; Franz Friedrich Eichberger, Cembalo (Titel 2, 3 und 6); Volker Lutz, Cembalo (Titel 1 und 4); Jutta Kagerer, Violoncello (Titel 3); Württembergisches Kammerorchester, Dirigent Jörg Faerber
(Produzent Christfried Bickenbach; Tonmeister Hartwig Paulsen)

EMI Electrola 1 C 057-45 271 — 19,90 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	4

Die siebzehnjährige Myriam Eichberger, die hier unter dem großsprecherischen Motto „Die neue Künstlergeneration" vorgestellt wird, verfügt über einen ausgesprochen „schönen Ton", sicheren Ansatz und saubere Intonation. Wenn ich dennoch keine höhere Interpretationswertung gebe, so liegt das an zweierlei: Zum einen verfügt Myriam Eichberger noch nicht über ausreichende Möglichkeiten stilistischer Differenzierung, sie spielt, grob gesagt, alle Werke der vorliegenden Platte, als stammten sie von demselben Komponisten. Zum anderen, und der erste Punkt hängt damit eng zusammen, hat die Flötistin offensichtlich noch nicht in hinreichendem Maße Kenntnis der diversen barocken Kolorierungs- und Spielweisen, eine Grundvoraussetzung für den sinnvollen Gebrauch eines so explizit historischen Instruments wie der Blockflöte.
Für die Zukunft wird sich die Musikerin auch nach anderen Partnern fürs Zusammenspiel umsehen müssen. Der seinen brav-schulmeisterlich ausgesetzten Continuopart abspielende Pianistenvater, der über eine Kunst des Generalbaßspiels merklich nicht verfügt, dürfte so wenig das Richtige sein wie das für das Blockflötenvolumen viel zu massive Württembergische Kammerorchester — Tonstärkedefizienzen elektro-akustisch auszugleichen ist genau das Verkehrte —, das zudem in einer ganz anderen, der Blockflöte nicht gemäßen Barocktradition steht.
Zum Programm nur eines: Bei der großen Fülle an Originalliteratur wirkt die reichlich ungeschickte Bearbeitung einer Pièce de Clavecin von Couperin besonders ärgerlich.
Das Rezensionsexemplar hatte gravierende Oberflächenmängel. KKH

Italienische Streichermusik

Antonio Vivaldi (1678—1741): Sinfonia C-dur — **Gioacchino Rossini (1792—1868):** Streichersonate Nr. 1 G-dur — **Giovanni Battista Sammartini (1701—1775):** Sinfonia F-dur — **Luigi Boccherini (1743—1805):** Quintettino C-dur op. 50 Nr. 2 „Aufzug der militärischen Nachtwache in Madrid"
Wilnaer Kammerorchester, Dirigent Saulus Sondetzkis
(Toningenieur Vitautas Bitschunas)

Eurodisc 200 099-315

Interpretation	6
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	8

Eine enttäuschende Begegnung mit dem Wilnaer Kammerorchester unter Saulus Sondetzkis, das sich in den vergangenen Jahren auch bei uns einen guten Namen gemacht hat. Wenn man allein diese Platte mit einem quantitativ dünnen und von den Werken her nicht mehr sonderlich interessanten Programm zur Verfügung hätte, verstünde man den Grund für solche besondere Wertschätzung kaum. Mag sein, daß die unbrillante, verwaschene, echoreiche Klangtechnik einigen negativen Einfluß auf das Gesamtergebnis hat. Aber sowenig zu überhören ist, daß Sondetzkis' Gründung das Werk eines Mannes ist, der auf großen, qualitätvollen und dennoch unforcierten Streicherton Wert legt, so stark prägt sich zugleich der Eindruck eines stockkonservativen Interpretationsstils ein, bei dem es eben fast nur um die Produktion von klangvollen Tönen geht. An lebendiger oder gar geistvoller, spritziger Phrasierung fehlt es sogar in Boccherinis hübschem Stück Programmusik; man bekommt durchgehend nicht mehr als korrektes, mehr oder weniger auffällig takteklopfendes Musizieren zu hören, das an keiner Stelle das innere Leben von Melodien freizusetzen vermag und etwa den Affettuoso-Mittelsatz der frühklassischen Sinfonie Sammartinis wie mit Filzstiefeln durchmißt. Die Aufnahme ist bereits 1975 entstanden. Sie ist nur noch etwas für Historiker des Wilnaer Kammerorchesters und seines Leiters, über die man aus Jörg Polzins Taschentext die näheren biographischen Einzelheiten erfahren kann. ihd

Historische Orgeln I

Johann Sebastian Bach: Fantasie und Fuge g-moll BWV 542 — **Johann Ludwig Krebs:** Vater unser im Himmelreich — **Robert Schumann:** Kanon h-moll aus op. 56 — **Wolfgang Amadeus Mozart:** Fantasie f-moll KV 594 — **Louis Marchand:** Dialogue

Viktor Lukas an der historischen Hofmann-Orgel in Neustadt
(Technik M. Tramnitz)

Concerto Bayreuth MPB 16 004

Interpretation	8/9
Repertoirewert	2/8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Jetzt werden, zum Glück, auch nach-barocke Orgeln „entdeckt", restauriert und gespielt. Die Orgel der Stadtkirche zu Neustadt bei Coburg wurde 1847/48 von Johann Georg Christoph Hofmann gebaut; das Instrument umfaßt nach bewährter Tradition ein Hauptwerk, ein etwas schlankeres Oberwerk und ein Pedalwerk. Die Disposition der Orgel läßt freilich die Distanz zum Orgelbau des Hochbarock erahnen: verhältnismäßig viele grundstimmige, labiale Register, daneben wenig Zungenstimmen und kaum Aliquoten, spärlich bestücktes Pedal. 1977 erfuhr das Instrument eine Erweiterung um ein Schwellwerk und rund zwanzig Register, ohne daß die historische Substanz angetastet worden wäre. So beinhaltet das weiß-goldene Gehäuse jetzt gewissermaßen zwei Orgeln: eine historisch-spezialistische und eine modern-universelle.
Viktor Lukas stellt das klingende „Porträt" der Neustadter Orgel an die Spitze seiner neuen Reihe „Historische Orgeln". Die Werkwahl dieser Platte ist, wie leider fast immer in solchen Fällen, nicht musikalisch „ausgehört" oder konzeptuell, sondern folgt hauptsächlich der Absicht, das Instrument von möglichst vielen (guten) Seiten her zu zeigen. So werden drei brave Choralvorspiele von Johann Ludwig Krebs mit dem pianistisch federnden h-moll-Kanon aus Schumanns „Sechs Etüden in kanonischer Form" konfrontiert, auf der B-Seite die ernsthafte „kleine" f-moll-Fantasie Mozarts mit einem „Dialogue" Louis Marchands in schwerem, gepanzertem Klang. Die Stücke von Krebs und Mozart werden ausschließlich mit Registern des alten Bestandes gespielt. Doch auch die gemischt registrierten Werke bringen den unverwechselbaren „Ton" des Instruments zu Gehör. Bachs Fantasie g-moll klingt im Plenum sanglich und sonor, trotz der Mixtur-Klangkrone keineswegs scharf. Die Interpretation von Viktor Lukas ist klassizistisch streng: stabiles Metrum, deutliche Trennung der Klangebenen, Vorliebe für sattes Legato. Bei Mozart waltet tiefer Ernst, im Marchand-Feuerwerk spielerischer Gestus bei sauberer Artikulation. Klangtechnik und Fertigung veranlassen nicht zu Kritik. -bli

Wu Tsu Chiang: Little Sisters of the Grassland, Tondichtung für Pipa und Orchester — **John Philip Sousa:** Stars and Stripes Forever — **Franz Liszt:** Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-dur

Liu The-Hai, Pipa; Liu Shih-Kun, Klavier; Boston Symphony Orchestra, Dirigent Seiji Ozawa

Philips 9500 692 — 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Eine Platte mit allerlei Bewandtnissen. Einer außenpolitischen: Sie ist Dokument der seinerzeit von Nixon und Mao in Gang gebrachten „Annäherung" zwischen den USA und der Volksrepublik China und eines allmählich regeren kulturellen Austauschs. Einer touristischen: Sie ist Souvenir von der Konzertreise (1978) des Boston Symphony Orchestra und seines Dirigenten. Einer informativen: Sie belehrt den westlichen Hörer über aktuelle Verhältnisse des chinesischen Musiklebens. Darüber auch, daß der chinesische Pianist Liu Shih-Kun als Solist des Es-dur-Konzerts von Liszts über ein wohlausgestattetes manuelles Rüstzeug verfügt, um dieses Werk ebenso zündend wie lyrisch ausdrucksvoll wiederzugeben. Den speziellen Chinafreund interessiert an dieser Veröffentlichung wohl mehr die von einem Kollektiv (unter Führung von Wu Tsu-Chiang) komponierte Tondichtung „Little Sisters of the Grassland", ein Stück, das mit seiner Verschmelzung von europäisch-symphonischem Stil und national-folkloristischer Melodik typisch ist für die offizielle Ästhetik, die in den letzten Lebensjahrzehnten Maos galt; daß sie mit dem Untergang der „Viererbande" nicht rigoros revidiert wurde, gehört zu den erstaunlichen Anzeichen von Kontinuität in dem öffentlichen Leben Chinas, einem Lande, das sich Zeit läßt. An der Popularität der hier zur Diskussion stehenden Komponierarbeit kann nicht gezweifelt werden; Konzerte sind — darüber zeigte sich der zum Teil in China aufgewachsene japanische Chefdirigent des Boston Symphony Orchestra sehr entzückt — in der Volksrepublik Massenveranstaltungen. Es wäre mithin überaus borniert, den „Little Sisters" eine europäische Werteskala überzustülpen; da die Funktion von Musik in China eine ganz andere ist als bei uns, sehen auch Formen und Inhalte anders aus. Selbstverständlich hat daher auch das illustrative, narrative Moment der Komposition (sie erzählt in liebevollen tonmalerischen Einzelheiten eine Geschichte) andere Bezugspunkte als eine hierzulande antiquierte Programmusik-Ästhetik. Das vielsaitige Zupfinstru-

ment Pipa, von Liu Teh-Hai kompetent gespielt, ist mit seinen eminenten virtuosen Aufgaben auch weniger eine Solostimme im europäisch-romantischen Sinne, kein „Individuum", das einem kollektiven Klangkörper gegenübergestellt wäre, sondern so etwas wie ein „Detailmaler", der die Szenen, die vom Orchester nur in groben Umrissen hergestellt werden (die chinesische Instrumentationskunst verfährt ohnedies nicht sonderlich raffiniert-differenzierend), mit Genauigkeit und Temperament ausführt und ausfüllt.
Dem außenpolitischen Auftrag gemäß enthält die Platte auch den flotten „Stars and Stripes Forever"-Marsch, der, wenn man ihn nicht als proklamativen Amerikanismus, sondern als ein blendend-schwungvolles Orchesterstück nimmt (Piccoloflöten der Coda!), und das ist für den passionierten Musikanten Ozawa Ehrensache, eine effektvolle Ergänzung dieser insgesamt doch eher liebenswürdig kuriosen als repräsentationswütigen Platte abgibt. Perfekte Klangtechnik, trocken und präsent; ruhiger Plattenlauf. H. K. J.

Tschaikowsky-Wettbewerb Moskau 1978

Niccolò Paganini (1782—1840): Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-dur op. 6 — **Henri Vieuxtemps (1820—1881):** Konzert für Violine und Orchester Nr. 5 a-moll op. 37 — **Peter Tschaikowsky (1840—1893):** Konzert D-dur op. 35 — **Jean Sibelius (1865—1957):** Konzert für Violine und Orchester d-moll op. 47

Ilja Grubert, Elmar Oliveira, Michaela Martin, Dylana Jenson, Violine; Staatliches Symphonieorchester der UdSSR, Dirigenten Pawel Kogan, Wachtang Shordanija (Mitschnitte aus den Schlußkonzerten der Preisträger im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums, Juli 1978

Ariola Eurodisc 300 228-370 (2 LP)

Interpretation	8 / 10 / 7 / 10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Diese Dokumentarveröffentlichung vom Tschaikowsky-Wettbewerb 1978 unterscheidet sich von ihren drei Vorgängerinnen wesentlich: Wurden in den vor Ariola vertriebenen Mitschnitten der Wettbewerb-Schlußkonzerte 1966, 1970, 1974 lediglich die Ersten Preisträger für Violine, Klavier bzw. Violoncello vorgestellt, so bietet die Beschränkung dieser zwei Platten auf den Violinwettbewerb die Möglichkeit für den Hörer, die vier Besten miteinander zu vergleichen und sich seine eigene Meinung zu bilden. Freilich: die Mitschnitte stammen nicht aus dem entscheidenden dritten Durchgang des Wettbewerbs, sondern aus den Schlußkonzerten, einer Situation also, in der die Entscheidungen bereits gefallen waren. Es ist zumindest theoretisch möglich, daß sich das Bild für die Jury nach dem dritten Durchgang anders dargestellt hat als für den Hörer nach dem Abhören dieser Aufnahmen.
Die Zeit, da der Tschaikowsky-Wettbewerb im Endeffekt eine innersowjetische Angelegenheit war, scheint vorüber zu sein. Befindet sich unter den Siegern der drei vorhergegangenen Wettbewerbe kein einziger Nichtrusse, so stehen hier neben einem sowjetischen Sieger zwei Amerikaner und eine Rumänin. Und der junge Sowjetgeiger Ilja Grubert kann sich, zumindest nach dem Eindruck, den man von seinem Paganini-Konzert gewinnt, wohl kaum mit den Siegern von 1966 und 1970, Viktor Tretjakow und Gidon Kremer, messen. Er spielt das Stück zwar technisch absolut souverän, vermag aber nicht zu verhindern, daß die Spannung im Finale stark abfällt, was nicht nur der Komposition anzulasten ist. Man kann das Stück ironisch-kühl auf Eis legen, wie dies Accardo so bravourös macht, man kann es, wie Ricci in seinen guten Tagen oder heute Kogan, zu „transzendenter" Virtuosität emporhieven. Grubert schafft weder das eine noch das andere. Der Verdacht, daß wenigstens ein Russe unter den Ersten Preisträgern sein mußte, drängt sich auf.
Ist ihm doch sein Mit-Gewinner, der Amerikaner Elmar Oliveira, an gestalterischer Persönlichkeit entschieden überlegen, wie der geigerisch stupende Vortrag des Vieuxtemps-Konzertes zeigt: ein fertiger Virtuose mit großem, flexiblem Ton und jener Attitüde, ohne die ein solches Stück nicht leben kann. Ein ähnliches Bild ergibt sich beim Vergleich der beiden Zweiten Preisträgerinnen. Die Rumänin Michaela Martin spielt das Tschaikowsky-Konzert bei aller Leichtigkeit der technischen Bewältigung doch recht unpersönlich und ohne Nerv. Ganz anders die phänomenale siebzehnjährige Amerikanerin Dylana Jenson, ein geigerisches Temperament sondergleichen, das alles auf eine Karte setzt und das Sibelius-Konzert in großem Stil und ununterbrochener Hochspannung hinlegt, technisch ohne die geringste Verlegenheit und mit einer Energie, die an eine Ginette Neveu zurückdenken läßt. Ginge es also einzig um die Bewertung dieser vier Wiedergaben, so könnte ernstlich kein Zweifel daran bestehen, daß die beiden USA-Teilnehmer den Ersten Preis unter sich ausmachen müßten.
So interessant der Abdruck aus den Teilnahmebedingungen sein mag: instruktiver wäre eine Kurzbiographie der vier Künstler gewesen, über die man nichts erfährt.
Die Klangtechnik ist für einen Mitschnitt ordentlich, jedenfalls besser als diejenige der vorhergehenden Wettbewerb-Mitschnitte. A. B.

Victor Lukas Consort im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth

Wilhelmine von Bayreuth: Cembalokonzert g-moll — **Alessandro Scarlatti (1660—1725):** Symphonie Nr. 4 e-moll — **Johann Sebastian Bach (1685—1750):** Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F-dur

Viktor Lukas Consort, Dirigent und Solist Viktor Lukas
(Tonmeister Josef Schlich)

Concerto Bayreuth CB 12 003

Interpretation	7
Repertoirewert	2—8
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Ein neues Label auf dem bundesdeutschen Schallplattenmarkt: Concerto Bayreuth („Oberfrankens erste Schallplattenfirma"), gegründet und künstlerisch geleitet vom Kirchenmusikdirektor und Kölner Hochschulprofessor Viktor Lukas. Die chronologisch erste Concerto-Bayreuth-Platte ist denn auch eine hundertprozentige Viktor-Lukas-Produktion: Das Viktor Lukas Consort spielt im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth barocke Orchesterwerke; Leitung und am Cembalo: Viktor Lukas.
Die Werke sind nicht von ihm, sondern von Wilhelmine von Bayreuth, Alessandro Scarlatti und Bach. Zuerst also eine echte Trouvaille: das Cembalokonzert g-moll (mit konzertantem Flötenpart) der Markgräfin Wilhelmine, Schwester des nachmaligen „großen" Friedrich, Gattin des Erbprinzen Friedrich von Bayreuth und am dortigen Hof unermüdlich für den Aufbau eines markgräflichen Musiklebens tätig, nicht zuletzt auch als Komponistin. Die Aufnahme ihres g-moll-Konzerts wird leider dem Seltenheitswert der Komposition in qualitativer Hinsicht nicht ganz gerecht. Die Aufnahmetechnik nimmt das Cembalo derart stark in den Vordergrund, daß der konzertierenden Flöte und selbst der Streichergruppe, die denn auch seltsam konturlos und matt klingt, wenig Raum zur Entfaltung übrigbleibt. Die Flöte setzt diesem Beinahe-Doppelkonzert keine klangliche Krone auf; im ersten Satz kommt sie gegen das Tasteninstrument nicht durch, und im zweiten, wo sie einiges zu sagen hätte, klingt sie stark belegt (und ist außerdem rhythmisch nicht immer untadelig gespielt).
Aussagen über das musikalische Niveau des Viktor Lukas Consort können deshalb fast nur aufgrund der beiden anderen Werke auf dieser Platte gemacht werden. In den raschen Sätzen Scarlattis wirkt das Consort manchmal allzu unbekümmert-gradlinig; im zweiten Adagio entfalten die Solisten dann doch eine bemerkenswerte Gestaltungskraft. Die Bach-Aufnahme kann man nicht gerade als repertoirenotwendig bezeichnet; die Wiedergabe ist immerhin sorgfältig ausmusiziert (ausgenommen die leicht schiefe Hörnerintonation im Menuett), das Klangbild insgesamt besser als bei Wilhelmine von Bayreuth: Im Tutti klingt das Orchester jetzt viel transparenter, in den Soli deutlich farbiger. Vorechos auf der zweiten Plattenseite. -bli

Klavier- und Cembalomusik

Henry Purcell (1659—1695)

The Suites („Lessons") for Harpsichord

Colin Tilney, Spinett (vor 1705, aus der Sammlung Adlam Burnett, Finchcocks, Goudhorst/Kent)

DG Archiv 2533 415 — 25 DM

Interpretation	9—10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die vierte Veröffentlichung von Cembalomusik Henry Purcells auf dem deutschen Markt innerhalb von noch nicht einmal zwei Jahren: Das diskophile Gesetz der Serie hat hier offenbar in Verbindung mit einem gewissen Nachholbedarf zu einer regelrechten Purcell-Hausse geführt.
Die neue Archiv-Platte bietet im Gegensatz zu den Einspielungen mit Jean-Patrice Brosse und Janós Sebestyen (siehe HiFi-Stereophonie 7/78) „nur" eine Zusammenfassung der acht drei- oder viersätzigen Suiten. Sie bedeutet daher repertoiremäßig nur eine Dublette zu der Toccata-Einspielung mit Bradford Tracey (siehe HiFi-Stereophonie 12/78), ist aber dennoch nicht überflüssig. Sie scheint mir im Gegenteil den krönenden Höhepunkt der jüngeren Bemühungen um diesen Teil des Lebenswerkes von Purcell zu bilden. Colin Tilney, der die „Lessons" bis auf eine „Jigg" am Schluß nicht durch die überlieferten Einzeltänze ergänzt, in ihrer Anordnung aber nicht der üblichen Numerierung folgt, bietet die künstlerisch überzeugendste Interpretation der kleinen Suiten des „Orpheus britannicus". Er gestaltet sehr konzentriert, ohne die Musik auch nur für einen Augenblick „spielmännisch" laufen zu lassen wie Tracey, fällt aber bei aller formenden Zügelung auch niemals in einen nüchternen Ton wie Sebestyen: eine im besten Sinne „stilvolle", nämlich den Ansprüchen der Musik gerecht werdende Wiedergabe. Einzig die Fermatierung der Halbschlüsse etwa im „bekannten" Menuett der C-dur-Suite scheint mir musikalisch nicht die überzeugendste aller Möglichkeiten.
Gutes muß auch über die Aufnahmetechnik gesagt werden, die das kleine Instrument in dem ihm angemessenen akustischen Rahmen beläßt. Allerdings ist die Platte mit so hohem Aufsprechpegel geschnitten worden, daß man den Lautstärkeregler — wie dies früher bei den Archiv-Aufnahmen ausdrücklich empfohlen wurde — zurücknehmen sollte, um den richtigen „intimen" Klangeindruck zu gewinnen und gleichzeitig die technischen Nebengeräusche unter die Hörschwelle zu drücken. ihd

François Couperin (1668—1733)

Pièces de Clavecin: Ordres Nr. 11, 13, 8 und 15; Prélude Nr. 6 aus „L'art de toucher le clavecin"

Rafael Puyana, Cembalo (Ruckers / Taskin, 1646/1780)

Philips 6770 013 (2 LP)

Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Im Rahmen ihrer Serie „Lebendiges Barock" brachte Philips erneut ein Doppelalbum mit vier „Ordres" von François Couperin heraus, auf das kurz eingegangen sei, da die Einspielung bei ihrer Erstveröffentlichung in HiFi-Stereophonie nicht rezensiert wurde. Die Wiederauflage erweitert das nach wie vor schmale Repertoire der Suiten Couperins auf sehr begrüßenswerte Weise. Denn einmal ist die Auswahl geschickt, die vier Ordres der Zusammenstellung geben einen schönen Einblick in die Spannweite die-

ser Miniaturkunst, die von einer noch recht streng sich an die traditionellen Tanzformen anlehnenden „Ordnung" (achte Suite mit der berühmten großen Passecaille) bis zu der schon „modern"-freien Bilderfolge des elften Ordre mit seiner bissigen Schilderung eines Aufzugs der überalterten Pariser Musikerzunft reicht. Zum anderen aber ist die Wiedergabe durch Rafael Puyana, der sich auf Platten bedauerlicherweise so rar macht, nach wie vor überzeugend. Als das Album 1972 einen Deutschen Schallplattenpreis in der Sparte „Barockmusik solistisch" erhielt, hieß es in der Jurybegründung: „modellhafte, nicht auf einen bestimmten Interpretationsstil fixierte Wiedergabe, die in einem bald klar konturierten, bald agogisch freizügigen, mit barokker Aufführungspraxis eng vertrauten Spiel dem Kosmos von Couperins Werk voll gerecht wird". Diese Feststellung behält auch im Lichte der seither erschienenen Couperin-Einspielungen ihre Gültigkeit. Puyana ist gewiß kein eleganter oder sonderlich auf Glätte und Geschmeidigkeit des „Handwerks" bedachter Cembalist. Er nimmt seinen Couperin ohne jede Verzärtelung und trägt auch zierliche Sätze mit Entschiedenheit und Zugriff vor, wobei musikalische Phantasie ganz eindeutig über jede „historische" Manier dominiert.
Die Klangqualität ist noch gut, wenn auch der Cembaloton nach älterer Art etwas „glockenhaft" aufgebauscht erscheint. Ein unerheblicher Schnittfehler läßt die „Zénobie" des elften Ordre mit dem Nachhall des voraufgegangenen Satzes beginnen, ansonsten ist der technische Zustand der Wiederveröffentlichung tadellos. ihd

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Sonaten für Klavier C-dur KV 330, B-dur KV 570; Adagio für Glasharmonika C-dur KV 356; Marsch C-dur KV 408; Andante für eine Walze in eine kleine Orgel F-dur KV 616; Andantino Es-dur KV 236

Karl Betz, Klavier

EMI Electrola 1 C 057-45 419 17,50 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Karl Betz hatte sich durch seine phantasievoll-sensible Debütplatte mit einer Liszt-Auswahl (HiFi-Stereophonie 9/78) nachdrücklich als beachtenswerter Vertreter der von EMI protegierten „neuen Künstlergeneration" empfohlen. Daß er für die Folgeplatte Klaviermusik von Mozart wählte, wirkt bei seinem offenkundigen Sinn für die „leisen Töne" als zweiter Schritt einleuchtend. Doch das interpretatorische Ergebnis der Platte, die neben zwei Sonaten einige der seltener gespielten Einzelstücke enthält, ist schlichtweg enttäuschend: Betz bietet einen im Ansatz zwar erwartungsgemäß feinsinnigen, aber in der Durchführung doch eigentümlich niedergespannten, unbesonderen Mozart, blaß im Ton und recht einfarbig, nivelliert in der Dynamik, nur um das Augenblicksdetail bemüht — bezeichnend die manchmal übertriebenen und dadurch „unmelodisch" wirkenden Viertelbetonungen — und merkwürdig statisch in der Formanlage. Ganz gewiß soll hier nicht einem virtuosen oder dramatisierten Mozart das Wort geredet werden. Aber Betz ist ins entgegengesetzte Extrem einer ziemlich faden Empfindsamkeit gefallen. Vor allem die erste Seite mit ihren drei C-dur-Werken macht auf mich einen reichlich asthenischen Eindruck. Dabei geht es sogar klavieristisch recht ungeschliffen zu, uneben in manchen Läufen, nicht immer völlig geklärt in den Trillern, unbestimmt in der Phrasierung. Mozart sei der „Lieblingskomponist" des Pianisten, eröffnet der Taschentext. Zumindest diese Aufnahme läßt wenig davon spüren. ihd

Franz Schubert (1797—1828)

Märsche op. 27 Nr. 1—3, op. 40 Nr. 2—4 und 6

Klavierduo Karlheinz und Michael Schlüter

Da Camera Magna SM 93145 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Schuberts Märsche für bloße Gelegenheitsarbeiten zu nehmen verbietet sich nicht nur wegen ihrer großen Zahl, sondern vor allem aufgrund ihrer kompositorischen Typik: Die Ausspinnung der Themen (bis zu zehn Minuten beträgt die Spieldauer der in der Regel dreiteiligen Stücke) ist enorm, das harmonische, modulatorische Terrain reich gegliedert (man denke an die „halsbrecherischen" tonalen Beziehungen des op. 40 Nr. 3), die Formulierung insgesamt überaus persönlich. Versteht sich, daß man es nicht mit der Apotheose des militärischen Gleich- oder Stechschritts zu tun hat, sondern mit einer Variante des „Wander"-Duktus; bedeutsam grundiert, gleichsam verschattet, durch „kriegerische" Assoziationen. Allzu leicht, heiter, gesellschaftsmusikalisch darf man die Märsche also nicht spielen; auch eine Übernuancierung scheint fehl am Platz. Das Klavierduo Schlüter trifft insgesamt gut den Ton mäßig gehender, gelassener Bewegung und unaufdringlicher Dissonanzbeleuchtung. Die Wiedergabe hält die Mitte zwischen abgerundet-weicher Linienzeichnung und straff pointierter Ausformung. Aufnahmetechnisch wurden, abgesehen von den etwas stumpfen hohen Lagen, gute Ergebnisse erreicht. Die Preßqualität ist zufriedenstellend. H. K. J.

Hector Berlioz (1803—1869) / Franz Liszt (1811—1886)

Symphonie fantastique op. 14, bearbeitet für Klavier

Idil Biret, Klavier
(Produzent Ilhan Mimaroglu; Toningenieur David Smith; Tonmeister George Piros)

Finnadar FIN 59 604-Z (WEA, Hamburg)

Interpretation	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	5
Oberfläche	6

Schon beim zweiten Takt der langsamen Einleitung zur Symphonie fantastique merkt man, wie unsäglich inadäquat eine Klaviertranskription dieses vom Orchesterklang lebenden Werkes sein muß: nach den Holzbläser-Achteltriolen des ersten Taktes im Pianissimo müßte da — als Moment des Zögerns, der Bedenklichkeit — einen ganzen Takt lang der Akkord im ppp ausgehalten werden können; das ergibt bei fast fünf Sekunden Dauer auf dem Klavier ein Loch, also das Gegenteil des kompositorisch Gewollten. Und so ließen sich viele Stellen anführen (der Religiosamente-Schluß des ersten, die Idée-fixe-Einschübe im zweiten Satz, die Echoweisen der „Scène aux Champs", die Paukengrundierungen auf dem „Gang zum Richtplatz" und die exzeptionellen Farbwirkungen oder die Lontano-Stelle im Finale, um nur das Handgreiflichste zu nennen), an denen Liszt straucheln mußte, wollte er nicht das symphonische Original klavieristisch über Gebühr entstellen, vergewaltigen oder gegen seine Absichten umbiegen.
Seit sich Glenn Gould über die Fünfte von Beethoven hergemacht hat, graben die Pianisten immer mehr Klavierbearbeitungen des 19. Jahrhunderts aus, ohne einzurechnen, daß diese musikalischen Briefträgerdienste dem Werk und seiner Propagierung zuliebe im 20. Jahrhundert, spätestens seit der Erfindung der Langspielplatte, völlig sinnlos geworden sind. Und für den Reiz des Kuriosen muß man dann schon mehr aufzubieten haben als die türkische Pianistin Idil Biret, die zwar bei mancher technisch extravaganten Stelle ein hohes Maß an Griff- und Fingerfertigkeit mobilisiert, aber doch Berlioz, selbst durch die Freundschaftsbrille von Liszts Virtuosität gesehen, Entscheidendes schuldig bleibt — und zwar nicht nur musikalisch, sondern gerade auch pianistisch. Hinzu kommt: ein mäßiger, flacher Klang der Aufnahme, viel Oberflächenstörungen und der alte, unschöne Seitenwechsel im dritten Satz, der bei den neueren Orchesteraufnahmen (Barenboim, Previn) gerade überwunden war. U. D.

Franz Liszt (1811—1886)

Sonate für Klavier h-moll; Au bord d'une source (Années de pèlerinage I,4); Étude d'exécution transcendante Nr. 10 f-moll; Sonetto 104 des Petrarca (Années de pèlerinage II,5); Mephisto-Walzer Nr. 1 „Der Tanz in der Dorfschänke"

Horacio Gutiérrez, Klavier
(Produzent Suvi Raj Grubb; Tonmeister Neville Boyling)

EMI Electrola 1 C 063-03 463

Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Der junge Exilkubaner und Tschaikowsky-Preisgewinner von 1972 Horacio Gutiérrez ist sicher ein Pianist von hohen Graden. Ihn zeichnen eine prononcierte Anschlagsbrillanz und enorm belastungsfähige technische Geschicklichkeit aus, beides in etwas nüchterner, fast stählerner Härte; daneben stehen lyrische Momente nahezu unverbunden in pedalreicher Weichzeichnung und tastenbezogener Pseudoelegik. Das bringt für dieses Liszt-Soloprogramm (nach den Tschaikowsky- und Liszt-Konzerten, vgl. HiFi-Stereophonie 7/77) bei nicht sehr origineller Stückwahl ein respektables Maß von Notentextverwirklichung, aber kaum einen darüber hinausgehenden interpretatorischen Gewinn, gar etwas erkennbar Eigenständiges. Faszinierend allenfalls der „Schmiß", mit dem Gutiérrez den musikalisch ja nicht gerade anspruchsvollen Mephisto-Walzer hinlegt, ihm eine sozusagen gehämmerte Attraktivität verleiht. Aber im übrigen gilt: So wenig bildbar der Klavierton ist, so unberührt läßt einen auch diese imponierende Demonstration eines auf Stromlinienzuschnitt gebrachten konventionellen Klavierstils. U. D.

Béla Bartók (1881—1945)

Quatre Nénies op. 9a; Improvisationen über ungarische Bauernlieder op. 20; Allegro barbaro; Drei Rondos über Volksweisen; Sonatine; Suite op. 14

Zsuzsanna Sirokay, Klavier

Jecklin Disco 551

Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Jecklin hat mit der Veröffentlichung von Interpretationen international weniger bekannter Pianisten bisher eine ziemlich glückliche Hand bewiesen. Keiner der von dem Schweizer Haus vorgestellten Künstler hatte mit seiner Debütplatte Uninteressantes oder Mittelmäßiges geboten. Das gilt auch für die Einspielung mit der Ungarin Zsuzsanna Sirokay, die hier ein Bartók-Programm meist „kleiner", aber deswegen nicht einfacher Stücke (Improvisationen!) blitzsauber abliefert. Sirokays Spiel zeichnet sich weder durch einen Bombenton noch durch explosiv temperamentvolle Musikalität aus. Wohl aber nimmt es für sich ein durch eine sehr glückliche Verbindung aus sicherer Pianistik und einer von Grund auf musikalischen Gestaltung: Da stimmt von der Phrasierung der Motive über die wohlabgestufte, vielleicht etwas kleine, aber immer saubere Klangskala bis hin zum tadellos balancierten Aufbau der Sätze buchstäblich alles. Perfekt durchgeformte, unanfechtbare Wiedergaben von bemerkenswerter Schlackenlosigkeit.
Das Klavier klingt gut, aber ein bißchen entfernt. Leider ist es begleitet von ziemlich deutlichen tieffrequenten Oberflächengeräuschen und von vielen, in die Satzpausen hineinklingenden Vor- und Nachechos. ihd

Henk Badings (geb. 1907)

Rumänische Reiseskizzen (1935); Tema con variazioni (1938)

Hellmut Schoell, Klavier
(Aufnahme des Süddeutschen Rundfunks, Stuttgart)

Marhel MA 25033 (25-cm-Platte) 15 DM

Interpretation	5/4
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Auf den engagierten und fast mit Ausschließlichkeit betriebenen Einsatz von Marhel, Esslingen, für das Werk und die weiterreichende Anerkennung des

Komponisten Henk Badings ist in dieser Zeitschrift schon verschiedentlich hingewiesen worden (zuletzt 12/77, 6/78, 5/79). Respekt für diese Art von „Programm" kann aber nicht die Einsicht hindern, daß Hellmut Schoell (der Marhel-Verantwortliche) eher ein wackerer als ein wirklich untadeliger Pianist ist, daß seinem Verständnis und seinem Werben für die Musik von Badings deshalb natürliche Grenzen gesetzt sind; und schließlich: daß die kompositorische Handschrift von Badings — abgesehen davon, daß es die (unscharf bezeichnet) „neoklassizistische" Musik der dreißiger Jahre jetzt überhaupt ziemlich schwer hat — nicht ausgeprägt und eigenartig genug ist, um nachhaltigeres Interesse zu wecken. Wenn der Variationenzyklus von 1938 zum Beispiel mit einer keineswegs überraschenden, fast allzu üblichen Fuge in neobarocker Überhöhungsmanier endet und diese Steigerung pianistisch einfach nicht durchgehalten werden kann, dann zeigt sich eben das ganz mehrschichtige Dilemma von Plan, Objekt und Realisation. Und keinerlei Wohlwollen hilft, dies auch wirklich zu erkennen. U. D.

Hommage à Carl Czerny

Aus „Les heures du matin", „Die Schule der Geläufigkeit", „Der Pianist im klassischen Style", „Die Kunst der Fingerfertigkeit" und „Die Schule des Virtuosen", Kompositionen von J. S. Bach, Beethoven, Debussy

Franzpeter Goebels, Klavier

Claves D 904 25 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Ob man Czerny nun gerade, mit Strawinsky, als „blutvollen Musiker" bezeichnen muß, bleibe dahingestellt. Ein extraordinärer Systematiker und Rationalist war er auf jeden Fall; er hat, was an meßbarer, in Einzelschritte zerlegbarer Klaviertechnik und -idiomatik zu entwerfen und zu katalogisieren war, erschöpfend behandelt. Seine kompendiösen pädagogischen Trainingswerke zeigen diesen Doppelaspekt klassifizierender Bestandsaufnahme und erzieherischer Hinführung zum „klassischen" Klavierstil. Die eigentümliche Dialektik solcher „Aufklärungs"-Arbeit führte dahin, daß Czernys zuchtmeisterliche Autorität à la longue eher das Gegenteil des intendierten erreichte: Er wurde zum Horrorbild eines den Schüler zur Maschine zurechtfunktionierenden Musiktöters, wurde dann auch in der neueren Pädagogik ersetzt durch weniger rigide, weniger systemwütige Modelle. Sicher verfährt Czerny-Fan Franzpeter Goebels zu unkritisch, wenn er für die heutige Musikerziehung ein „Zurück zu Czerny" ausruft. Andererseits konzediert er gerade in den Czerny-Interpretationen dieser Platte, daß die musikalischen Schönheiten und Werte dieser Stücke sich am ehesten durch ein vorsichtiges Herauslösen aus ihren kompendiösen systematischen Zusammenhängen realisieren lassen. So erstellt er „Hörfassungen" diverser Etüden, die keineswegs den närrischen Wiederholungsvorschriften des Autors folgen. Das derart entfunktionalisierte, nach „ästhetischen" Gesichtspunkten moderierte Spielmaterial verliert aber dadurch gerade sein rationalistisch Bohrendes, wird zu Klaviermusik „aus zweiter Hand". Denkbar und legitim wäre sicher ein Interpretationsansatz, der den „Quälgeist" Czerny nicht verharmlosen würde. Das klänge dann freilich weit weniger glatt, kaum „konzertmäßig", schockierend wie die minimal variierten Webmuster Terry Rileys und Steve Reichs. Schade, daß Goebels solche aktuellen Querverbindungen nicht sucht. Er bleibt bieder betulich in sicheren musikhistorischen Geleisen, wenn er Czerny irgendwo in die Tradition zwischen J. S. Bach, Wiener Klassik und Chopin / Liszt einordnet und die von ihm vorgetragenen Czerny-Stücke mit „verwandten" Pièces von Bach, Beethoven, Liszt und Debussy (Etüde I „pour les cinq doigts") konfrontiert. Dementsprechend ist seine Interpretation flüssig, nuanciert, „klassisch" orientiert, aber nicht bestrebt, Czerny mittels eines aktualisierten, die Geschichte der letzten hundert Klavierjahre berücksichtigenden „Systemdenkens" in kühnerem Licht zu zeigen. In gewissem Sinne wäre es für den Systematiker Czerny sogar adäquater gewesen, wenn Goebels eines der großen Opera, sei es „Die Schule der Geläufigkeit", „Die Kunst der Fingerfertigkeit" oder die versiert gesetzten Präludien und Fugen des „Pianisten im klassischen Style" in extenso vorgeführt hätte. Die halbe, konformistische Bemühung um musikgeschichtliche Bezüge zeitigt ehestenfalls Aufmerksamkeit für einzelne „Schönheiten": für Chopin-Anklänge etwa in einigen Stücken der „Schule des Virtuosen", für figurative Eloquenz in den achttaktigen Übungen der „Heures du matin". Das alles ist sicher der Beachtung wert, erfaßt aber gerade das Phänomenale und Prekäre der rationalistischen Perspektive Czernys (und ihre geschichtliche Fälligkeit und Hinfälligkeit) kaum. Nicht zuletzt dank der editorischen Sorgfalt (ausführliche Goebelssche Plattenkommentare) ist diese aufnahmetechnisch gelungene, preßtechnisch vorzügliche Neuerscheinung insgesamt doch als ein reizvoller Diskussionsbeitrag zu würdigen. H. K. J.

Kammermusik

a) **Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Adagio und Fuge g-moll BWV 1000/01; Suite c-moll BWV 997

Silvius Leopold Weiss (1686—1750)

Tombeau sur la mort de Mr. Cajetan, Baron d'Hartig; Suite d-moll

Konrad Junghänel, Laute

Accent ACC 7801

b) **Henry Purcell (1659—1695)**

„Tis Nature's Voice" and other Songs and Elegies

René Jacobs, Kontratenor; Konrad Junghänel, Theorbe; Wieland Kuijken, Viola da gamba

Accent ACC 7802

c) **Georg Philipp Telemann (1681—1767)**

Die zwölf Fantasien für Traversflöte solo

Barthold Kuijken, Traversflöte

Accent ACC 7803

d) **Oboensonaten zwischen 1700 und 1750**

Thomas Vincent: Sonate II a-moll — **William Babell:** Sonata I B-dur — **Francesco Geminiani:** Sonata I e-moll — **Georg Friedrich Händel:** Sonate F-dur — **Carl Philipp Emanuel Bach:** Sonate g-moll — **„Forster":** Sonate c-moll

Paul Dombrecht, Oboe; Wieland Kuijken, Violoncello; Robert Kohnen, Cembalo

Accent ACC 7804

e) **Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Sonate d-moll BWV 964

Johann Joseph Fux (1660—1741)

Harpeggio und Fuga G-dur; Ciaconna D-dur; Suite a-moll

Robert Kohnen, Cembalo

Accent ACC 7805

f) **Georg Friedrich Händel:** Concerto a quattro d-moll — **Georg Philipp Telemann:** Triosonate für Traversflöte, Violine und B. c. g-moll — **Baldassare Galuppi:** Sonata für Traversflöte, Oboe und B. c. G-dur — **Johann Gottlieb Janitsch:** Quartett F-dur — **Johann Christian Bach:** Quintett D-dur

Parnassus Ensemble (Barthold Kuijken, Flöte; Janneke van Meer, Violine; Paul Dombrecht, Oboe; Richte van Meer, Violoncello; Johan Huys, Cembalo)

Accent ACC 7806

g) **Joseph Haydn (1732—1809)**

Sechs Trios für Flöte, Violine und Violoncello op. 38 (100)

Barthold Kuijken, Flöte; Sigiswald Kuijken, Violine; Wieland Kuijken, Violoncello

Accent ACC 7807

h) **Späte französische Gambenmusik**

Charles Dollé: Deuxième Suite c-moll — **Antoine Forqueray:** Troisième Suite D-dur

Wieland Kuijken, Sigiswald Kuijken, Viola da gamba; Robert Kohnen, Cembalo

Accent ACC 7808

i) **Französische Flötenmusik des 18. Jahrhunderts**

Michel Pignolet de Montéclair (1667—1737): Deuxième Concert pour la Flûte traversière — **Michel Blavet (1700—1768):** Sonata seconda — **Jean-Pierre Guignon (1702—1774):** Sonata A-dur op. 1 Nr. 8 — **Joseph Bodin de Boismortier (um 1691—1755):** Deuxième Sonate g-moll — **Jean-Marie Leclair (1697—1764):** Sonate VII Qui peut se jouer sur la Flûte Allemande

Barthold Kuijken, Flöte; Wieland Kuijken, Viola da Gamba; Robert Kohnen, Cembalo

Accent ACC 7909

a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)
7	8/9	10	6/7	7	7/8	9	9	9
4/8	6	7	6/7	5/9	7	10	10	9
6	8	8	8	9	8/9	8	8	8
7	8	7	8	8	8	8	9	9

Der belgische Instrumentenbauer Andreas Glatt begann 1978 mit der Produktion von Schallplatten, die unter dem Etikett Accent erscheinen und seit kurzem über den ASD der Electrola auch in der Bundesrepublik ausgeliefert werden. Ziel der neuen Serie ist die Dokumentation von Musik aus dem 17. bis 19. Jahrhundert im originalen Instrumentarium der jeweiligen Entstehungszeit; als Interpreten konnte Glatt einige der prominentesten belgischen Vertreter der modernen Schule historischer Aufführungspraxis verpflichten, mit denen er durch seine Hauptbeschäftigung als Bauer von Flöten und Oboen nach historischen Vorbildern in engeren Kontakt gekommen war — an erster Stelle zu nennen die drei Brüder Kuijken.

Das Startprogramm von bisher neun Patten macht einen ambitionierten Eindruck und hält dem Vergleich mit ähnlichen Serien — etwa den Seon-Produktionen — in Ehren stand. Allerdings lassen manche Einzelheiten spüren, daß die Plattenmacher aus Belgien erst noch am Anfang stehen. So sind die ersten Aufnahmen recht hallig und verwaschen ausgefallen. Doch die Accent-Leute haben schnell gelernt: Schon auf der dritten Platte hat der Klang ausreichend Kontur, und die späteren Einspielungen klingen durchweg klar und präsent, gelegentlich sogar brillant. Nicht ganz bewältigte Probleme zeigen sich bei ihnen mehr am Rande. So scheinen mir die tiefen Lagen auf der Gambenplatte mit Suiten von (dem im übrigen völlig unbekannten) Charles Dollé und Forqueray nicht optimal „geklärt", und mitunter kommt der Klang der einzelnen Instrumente in etwas unrealen Größenproportionen. Nicht ganz befriedigend war die Oberflächenqualität der Pressungen. Fast alle rezensierten Platten knisterten deutlich übernormal; die meisten ließen außerdem ein merkliches Rumpeln hören. Überarbeitungsbedürftig auch die Aufmachung: Zwar bietet jede Accent-Veröffentlichung in drei Sprachen solide informierende Texte, doch sind die Werkangaben oft sehr unzureichend, es fehlen Opus- oder Werkverzeichnis-Zahlen — und die Angabe der Lebensdaten aller Komponisten wäre sicherlich ein zumutbarer Service.

Was das Repertoire angeht, so beschränkt es sich bis jetzt im wesentlichen auf das Spätbarock. Accent scheint dabei durchaus nicht den Ehrgeiz eines Premieren-Labels zu haben. Nur zwei der neun Platten bieten — mit den Trios op. 38 von Haydn und den Gambensuiten der schon zitierten Franzosen Dollé und Forqueray — von A bis Z echte Neuheiten. In der Mehrzahl wird Bekanntes mit Novitäten vermischt. So etwa koppelt die Cembaloplatte drei (wichtige) Beispiele aus der Klaviermusik des Wiener Kontrapunktmeisters Fux mit einer schon mehrfach fixierten Bach-Transkription; die Lautenplatte bindet ähnlich Bach-Werke mit Unbekannterem von Silvius Leopold Weiss zusammen. Das Programm ist also im Kern durchaus „kennerisch" angelegt,

mutet echten Sammlern dieser Kunst aber eine ganze Reihe von Dubletten zu.
Stil und Qualität der Interpretation zeigen einige Spannweite. Als großartige Kammermusiker bewähren sich auch bei Accent die Brüder Kuijken. Ihre Einspielung der sechs Haydn-Trios zum Beispiel ist erstrangig im harmonischen Miteinander, in der Flexibilität der Gestaltung, die bei aller „leisen" Unaufdringlichkeit doch entschieden ist und fabelhaft viel Verständnis für den „Sinn" der musikalischen Formulierungen zeigt — sich dabei aber von allen Einseitigkeiten und Übertreibungen unserer Renommierhistoriker fernhält. Vielleicht das schönste Produkt eines so unforciert-lebendigen und empfindsamen Musizierens ist die Telemann-Platte mit dem jüngsten Kuijken; seine Darstellung der zwölf Solofantasien kann sich neben der „historischen" Standardaufnahme Hans-Martin Lindes ausgezeichnet behaupten.
Ähnlichen Sonderrang zeigt auch der Kontratenor René Jacobs, dessen schöner Stimmglanz hier gut eingefangen ist; seine Auswahl von Purcell-Gesängen macht aber zugleich auch deutlich, wie leicht ein ausgeprägter Personalstil — hier das häufige „Ansingen" von Tönen — eine historisch sicherlich richtige Aufführungsweise in eine Manier umschlagen lassen kann.
Bei den Partnern von René Jacobs und den Kuijken-Brüdern geht es wesentlich handgestrickter zu. Im Spiel des Oboers Rolf Dombrecht klingen die Rubati wie aufgesetzt, eingelernt, sie bringen die Linien nicht zum „Blühen", und bei Robert Kohnen am Cembalo — mehr bei seinen Soli als in den Ensembles — ist eine gewisse Unentschiedenheit in der Anwendung der Mittel zu konstatieren. Der Lautenist Konrad Junghänel umgekehrt hat sich völlig dem exzessiven Rubato verschrieben, das Leonhardt kultivierte, kommt vor lauter Versenkung in die Einzelheiten aber nicht recht von der Stelle.
Die nächsten drei Platten des 1979er Jahrgangs sind bereits angekündigt: Junghänel wird eine Soloplatte ausschließlich mit Werken des Bach-Altersgenossen Weiss spielen, Jacobs deutsche Kirchenkantaten singen und Jos van Immerseel Clementi-Sonaten auf einem Pianoforte erproben. Accent verdient vom Start weg die Aufmerksamkeit und das Interesse aller, die ein Herz für die alte Musik haben. ihd

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Klaviertrio D-dur op. 70 Nr. 1 „Geistertrio"; Trio für Klarinette, Klavier und Violoncello B-dur op. 11 „Gassenhauertrio"

Jörg Demus, Hammerflügel; Franzjosef Maier, Violine; Hans Deinzer, Klarinette; Rudolf Mandalka, Violoncello

EMI Harmonia mundi 1 C 065-99 839 — 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Das Spiel auf historischem Instrumentarium kann dort, wo es nicht in den Eierschalen technischer Instrumentenbeherrschung oder in der Sackgasse sektiererischer Verbiesterung verbleibt, durchaus Sinn haben — im Bereich der Kammermusik wohl am ehesten beim Klaviertrio, und zwar aus mehreren Gründen. Zum einen ist auf historischen Instrumenten die stets prekäre Klangbalance zwischen Tasten- und Streichinstrumenten leichter lösbar, zum anderen zielt die ohnehin eher virtuose, auf instrumentale Einzelleistungen und Gegensätzlichkeiten abgestellte Satzstruktur in eine Richtung, der die individuelle, bisweilen ein wenig widerborstige Klanggewandung alter Instrumente eher entspricht als die generell einheitlichere Klanggebung modernen Instrumentariums. Ein Beleg für diese These ist die jetzt vorliegende Aufnahme zweier Klaviertrios von Beethoven, bei der vier gestandene Musiker aus dem Umkreis des Collegium aureum mitwirken — Meister ihres Instruments nicht nur im abgeschirmten Bereich des Historismus, sondern auch unter der weitaus härteren Konkurrenz heutiger Konzertinstrumente. Ihnen gelingt, was sonst oft schon an mangelnden instrumentaltechnischen Fähigkeiten und zurückgebliebener Gestaltungskunst scheitert — eine bei aller Berücksichtigung des anderen „Werkzeugs" wahrhaft aktuelle Interpretation, die analytische Werkdurchdringung mit spontaner Spielfreude verbindet, die — etwa im langsamen Satz des „Geistertrios" — ohne ausgesprochen programmatische Absicht eben jene romantisch-„geisterhafte" Sphäre entbindet, die die strukturelle Vielfalt des späteren, die virtuose Verbindlichkeit des frühen Trios mit seiner dreifachen klanglichen Verschiedenheit so unmittelbar Gestalt werden läßt, daß daneben manche gute Produktion auf heutigen Instrumenten verblaßt. Hier erfüllt sich einmal beides: werkgetreues, sicheres, strukturerhellendes Spiel auf Instrumenten, deren spezifische Klangcharakteristik nicht aufgesetztes Beiwerk ist, sondern innerhalb dieser Interpretation in Farbe, Dynamik und Balance unvermißbare Funktion gewinnt. Von dieser Qualität — auch im aufnahmetechnischen und fertigungstechnischen Bereich — wünscht man sich mehr Aufnahmen. W. K.

Niccolò Paganini (1782—1840)

Sonate I und IV für Violine und Gitarre aus Centone di Sonate; Caprice Nr. 9 E-dur und Nr. 11 C-dur für Violine

Willy Burkhard (1900—1955)

Serenade op. 71 Nr. 3

Manuel de Falla (1876—1946)

Homenaje (Pour le tombeau de Claude Debussy) für Gitarre solo; aus den Siete canciones populares Españolas für Violine und Gitarre: El pano moruno, Nana, Cancion, Asturiana, Jota

Hansheinz Schneeberger, Violine; Rudolf Wangler, Gitarre

Da Camera Song SM 95059 — 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Ich weiß nicht, wie schwierig „beim Bergsteigen das Erklimmen einer überhängenden Geröllhalde" ist, was uns da vergleichend auf der Plattentasche als Originalzitat aus dem Munde des Solisten Schneeberger über den Schwierigkeitsgrad Paganinischer Sonaten verlautbart wird. Vielleicht könnte das Kollege Polaczek besser beurteilen, der sich ja auch schon amüsiert hat über den selbstgefälligen Ton Schneebergers anläßlich dessen voraufgegangener Einspielung von Paganiniana bei derselben Firma und der zum Beweis den schönen Satz vom Covertext zitierte, Hansheinz Schneeberger gehe „der Ruf eines bedeutenden Violinvirtuosen voraus". Noch immer geht Schneeberger, vertraut man den literarischen Beigaben der neuen Platte, dieser Ruf „voraus", und schon ist man versucht, besorgt zu fragen, ob er denn seinen Ruf jemals einholen wird, weil er doch so laut und vernehmlich schnaufen muß beim Spiel?
Das mit der Kraxelei über Geröllhalden könnte einem natürlich noch verwegenere Assoziationen ins Hirn treiben, aber so dicht ist Schneeberger denn doch schon seinem Ruf auf den Fersen, daß der „Steinschlag" ohne physische Opfer für den Notentext — und auch den begleitenden Gitarristen niedersaust. Bei Manuel de Falla jedenfalls, wo Rudolf Wangler die Seilschaft anführen darf, ist er kreuzfidel und ohne Zeichen von Lähmung. Willy Burkhards Serenade, Gipfelstürmers Preislied beim Blick ins Tal, hat etwas von jener Schwermut, die einen befällt, wenn man so hoch hinaufgekommen ist. — Freilich könnten dem aufmerksamen Zuhörer auch Bedenken kommen, ob die beiden überhaupt einen Berg erstiegen oder nur in eine Grotte sich verirrt haben, so hallig wie das alles klingt. gfk

Albert Roussel (1869—1937)

Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 58

Maurice Ravel (1875—1937)

Sonate für Violine und Violoncello

Willy Burkhard (1900—1955)

Sonate für Viola solo op. 59

Hansheinz Schneeberger, Violine; Walter Kägi, Viola; Rolf Looser, Violoncello

Claves D 905 — 25 DM

Interpretation	6/9
Repertoirewert	6/9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Was bei dieser geschickt zusammengestellten Platte der drei bekannten Schweizer Streicher (und Hochschulprofessoren), die seit fast drei Jahrzehnten Trio spielen, besonders besticht, ist ihre so selbstverständlich wirkende, gänzlich unaufwendige Art des Zusammenspiels, die insbesondere beim Roussel-Trio — einer Katalognovität von unbestreitbar hohem kompositorischem Wert — besticht: die bisweilen ein wenig spröde, dissonierende Klangsprache des Ravel-Zeitgenossen, der hierzulande immer etwas unterschätzt wird, wird makellos beherrscht, Interpretationsgestus und Werkgestus passen in ihrer unaufdringlichen Präzision, ihrer Haltung des Mehr-sein-als-scheinen so gut zusammen, daß man sich kaum eine bessere Produktion wünschen könnte. Das gilt — wenn auch durch die qualitativ hochrangige Konkurrenz (Carmirelli / Muller bei Da Camera, Laredo / Parnas bei CBS) ein wenig relativiert — ebenso für die ungemein heikle Duosonate, deren auf alle Klangsinnlichkeit verzichtende, lediglich die Konstruktion ausstellende Textur ebenfalls dem uneitlen Spiel der Schweizer entgegenkommt. Willy Burkhards Bratschensonate fällt dagegen in doppelter Hinsicht ab: Zum einen ist das Werk kompositorisch merklich schwächer, insbesondere in den schnellen Ecksätzen, die über Hindemith-nahe Geschäftigkeit nicht hinausreichen, zum anderen muß Walter Kägis solide, aber nicht fehlerfreie (Intonation) und zudem rhythmisch etwas orientierungslose Interpretation hinter der Konkurrenzaufnahme Stefano Passagios doch deutlich zurückstehen. Gleichwohl — allein dank der adäquaten Einspielung des reizvollen Roussel-Trios lohnt sich diese Platte, die technisch keine Wünsche offenläßt. W. K.

Sergej Prokofjew (1891—1953)

Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 f-moll op. 80; Sonate für zwei Violinen C-dur op. 56

Gidon Kremer, Tatjana Grindenko, Violine; Oleg Maisenberg, Klavier
(Aufnahme Eduard Schachnasarian, Moskau 1974)

Ariola Eurodisc 200 382-250 — 12,80 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

David Oistrach als Widmungsträger von Prokofjews 1946 uraufgeführter Violinsonate f-moll hat als authentische Vortragsanweisung des Komponisten überliefert, die Sextolenketten der Geige („freddo") über statischen Klavierakkorden gegen Ende des ersten Satzes müßten „wie über einen Kirchhof streichende Winde klingen". Davon ist allerdings in einer der frühesten Aufnahmen, die Gidon Kremer noch in der Sowjetunion gemacht hat, nicht viel zu hören. Mag sein, daß die fast schon brutal präsente und nicht minder brutal auf Kanaltrennung bedachte Klangtechnik für solche „Geheimnisse" keinen Raum läßt: Mir scheint hier indes mehr ein Akt künstlerischer Entmythisierung vorzuliegen, der mehr auf Verdeutlichung der Kompositionsmerkmale als auf deren Literarisierung abzielt. So klingt das Werk bei Kremer / Maisenberg denn auch viel „röntgenologischer" als bei Oistrach / Oborin, und der Kopfsatz wirkt auf mich nicht mehr wie das Loblied „eines Chronisten und Rhapsoden auf die Geschichte der Heimat" (I. W. Nestjew), sondern wie ein finsterer Kondukt. Ähnliches gilt für die anderen Sätze, so etwa die Mitte des Allegro brusco, wo Kremer die Vortragsanweisung „eroico" so spielt, als könne sie auch „erotico" heißen. Nicht, daß Kremer das Werk sentimentalisiere, eher ist das Gegenteil der Fall (zumal im Vergleich mit Oistrach): Er gewinnt der Musik durch Neutralisierung der auf ihr lastenden Aura eine immanente Gewichtigkeit zu, die eine neue Stufe in der Rezeptionsgeschichte des Werks signalisiert. Hinzu kommt, daß Kremer keiner-

THORENS

High Fidelity

Der Tip für Perfektionisten.

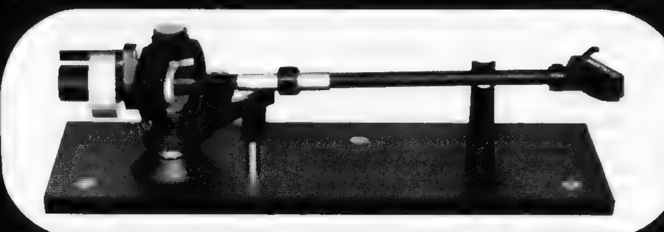
Das Semi-professionelle Hi-Fi-Laufwerk Thorens TD 126 MK III

und seine Alternativen . . .

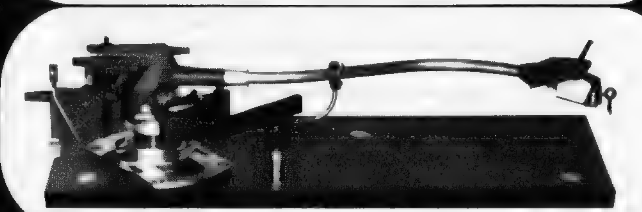
Antriebssystem	THORENS-Riemenantrieb einstufige Untersetzung
Geschwindigkeiten	33 ⅓, 45 und 78 U./min Umschaltung elektronisch
Motorsteuerung	Elektronische Komparatorschaltung zur Schlupfkompensation
Geschwindigkeits-Feineinstellung	± 6 %, beleuchtetes Stroboskop
Plattenteller	2,15 kg, dynamisch ausgewuchtet, nichtmagnetischer Zinkspritzguß
Tonhöhenschwankungen	≤ 0,035 bewertet nach DIN 45 507
Rumpel-Fremdspannungsabstand	−52 dB nach DIN 45 539
Rumpel-Geräuschspannungsabstand	−72 dB nach DIN 45 539
Tonarm TP 16 Mk III	
Endrohr TP 63	
Effektive Länge	230 mm
Effektive Masse	7,5 g
Überhang	14,4 mm, einstellbar
Kröpfungswinkel	22°
Maximaler tangentialer Spurwinkelfehler	≤ 0,18 °/cm Schallplattenradius
Skating-Kompensation	reibungsfrei über sechspoligen Ringmagnet
Auflagekraft-Verstellung	axiale Zugfeder, Betätigung über Rändelrad
Horizontale Lagerreibung	≤ 0,15 mN (15 mp)
Vertikale Lagerreibung	≤ 0,15 mN (15 mp)
Tonabnehmer-Systeme	½'' Standard
Kabelkapazität	190 pF ± 10 %



Der THORENS TD 126 Mk III gilt als «der» Hi-Fi-Plattenspieler bei anspruchsvollen Hi-Fi-Freunden und professionellen Anwendern. Seine Konstruktion vereinigt 95jährige Erfahrung im Bau von Musikwiedergabegeräten mit modernster Technik in Elektronik und Feinmechanik. Langlebigkeit unter Beibehaltung der ausgezeichneten Spitzendaten ist für die THORENS-Ingenieure das Hauptanliegen.



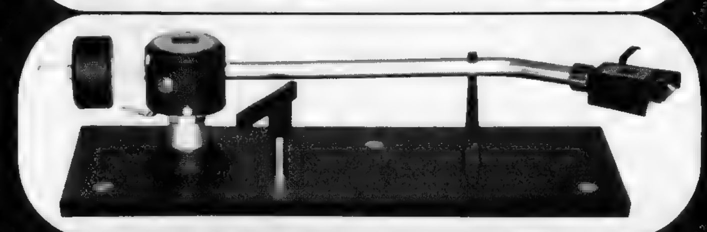
Extrem massearmer Isotrack-Tonarm Thorens TP 16 MK III mit integriertem Thorens Moving-Coil-System TMC 63. – Die Alternative für den Hi-Fi-Gourmet.
(Getestet in „AUDIO" 2/79)



Spitzentonarm SME 3009 MK III

Einstellbare Dämpfung für jede Art von Abtastsystemen.

Die Alternative für den Stylisten.



Studiotonarm EMT 929 mit optimal darauf abgestimmten Studio-Moving-Coil-Tonabnehmersystem EMT-TSD 15.
Entwickelt für härteste Beanspruchung.
Die Alternative für den Profi.
(Getestet in „AUDIO" 1/79)

THORENS/Gerätewerk Lahr GmbH, D-7630 Lahr, Postfach 1560

Fordern Sie bitte ausführliches Informationsmaterial bei unserer Abteilung TC an.

lei technische Probleme kennt, so daß die Sonate einen imponierenden Feinschliff erhält. Dasselbe gilt für die Duosonate von 1932, die von Tatjana Grindenko und Kremer geradezu hinreißend gespielt wird. — Kann man sich an die direkte Klangtechnik gewöhnen, so ist die Pressung infolge ständiger Nebengeräusche eine Zumutung. U. Sch.

Sergej Prokofjew (1891—1953)

Sonate für Violoncello und Klavier C-dur op. 119

Dmitrij Schostakowitsch (1906—1975)

Sonate für Violoncello und Klavier d-moll op. 40

Erkki Rautio, Violoncello; Ralf Gothoni, Klavier (Aufnahmeleitung van Geest)

Da Camera Magna SM 93716	25 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	3/5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	6

Der finnische Cellist — Schüler von Mainardi und Fournier, jetzt Professor an der Sibelius-Akademie in Helsinki — sucht die beiden Sonaten, deren naheliegende Zusammenstellung hier übrigens unter dem blassen Titel „Russische Cellomusik" angeboten wird, aus der Zone des Effektvollen, Konzertanten, allzu Selbstgewissen herauszuholen. Aber so schätzenswert es ist, wenn Kammermusik von unzukömmlich auftrumpfenden Tönen freigehalten wird, der statt dessen eingeschlagene Weg zu säuselnder Innerlichkeit, klanglich verhauchter Stimmungshaftigkeit bei gleichzeitigem Unvermögen, sich gegenüber technisch schwierigeren Anforderungen und in Passagen von markantem Profil und dynamischer Energetik zu behaupten, ist dann doch zu wenig, um dieses Konzept einleuchtend zu vertreten. Hätte Rautio nicht den Pianisten Ralf Gothoni zur Seite, der für einige musikalische Kontur sorgt, die beiden Sonaten müßten ihre kompositorische Charakteristik weitgehend einbüßen. Da denkt man dann gerne an die leider gestrichene konzertantere Fassung mit Rostropowitsch und Richter. — Aufnahmequalität und Plattenpräsentation (inclusive Höhenschlag und Preßfehlern bei meinem Exemplar) sind im übrigen auch keine sonderlich empfehlenden Momente bei dieser Platte. U. D.

Allan Pettersson (geb. 1911)

Sonaten für zwei Violinen Nr. 1, 2, 4, 5, 6

Josef Grünfarb und Karl-Ove Mannberg, Violine (Produzent Gunilla S. Saulesco; Tontechniker Hans Evers)

Caprice CAP 1138 (Disco-Center)	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Der schwedische Komponist Allan Pettersson, bisher im deutschen Angebot von Caprice nur durch Symphonien und ein Oratorium vertreten, hat diese Sonaten für zwei Violinen (insgesamt sieben, von denen die beiden hier fehlenden auf Caprice 1028 erschienen sind) im Jahr 1951 teils in Stockholm, teils in Paris, wo er seine Studien bei Honegger und Leibowitz weiter vorantrieb, geschrieben, in einer Zeit, als er sich nach zwölfjähriger Tätigkeit als Bratscher bei den Stockholmer Philharmonikern endgültig dem Komponieren zuwandte. Wenn da auch die instrumentalen Erfahrungen des ausübenden Musikers direkt und in den expandierenden technischen Anforderungen sehr spürbar in die eigene Erfindung eingehen konnten, so weisen doch diese Duos in ihrer gedrängten Polyphonie, inneren Unruhe und expressionistischen Gestik über das Kammermusikalische hinaus. Sie sind gleichsam Übungen auf engstem Raum eines angehenden Symphonikers, der erst beim Aufgebot eines klanglich reich gestaffelten Orchesters seine volle Befriedigung finden kann. Insofern haftet den Duos etwas drängend Uneigentliches an (eine sich überfordernde Impulsivität, die dann selbst bei den Symphonien ins Aufwendige, Unbewältigte, Chaotische gerät); und zu diesem Eindruck trägt auch die sehr engagierte, eher überbewertende als gelassen ordnende Wiedergabe durch die beiden schwedischen Geiger bei. U. D.

Attila Bozay (geb. 1939)

Streichquartett Nr. 2 op. 21 (1971); Improvisationen Nr. 2 op. 27 (1976); „Die Mühle" für Kammerensemble op. 23 (1972/73)

Kodály-Quartett (Mihály Barta und Tamás Szabó, Violine; Gábor Fias, Viola; János Devich, Violoncello); Attila Bozay, Blockflöten; Eszter Perényi, Violine; Sándor Papp, Viola; Miklós Perényi, Violoncello; Tihamér Elek, Flöte; Emilia Csánky, Oboe; Anikó Ferenci, Englischhorn; László Horváth, Klarinette; László Kraszna, Baßklarinette; Gábor Kósa, Schlagzeug; Barnabás Dukay, Orgel; Péter Eötvös, Dirigent

Hungaroton SLPX 12058	22 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Attila Bozay, Jahrgang 1939, Schüler von Pongratz, Szelenyi und Farkas, dann einige Zeit selbst Hochschullehrer, Rundfunkredakteur und seit 1967 freiberuflicher Komponist, gehört zu den vielseitigsten und interessantesten Musikerpersönlichkeiten Ungarns. Sein Schaffen, bereits durch zwei Schallplatten dokumentiert und auch hierzulande nicht ganz unbekannt, zeichnet sich aus durch bisweilen überraschende Formungsideen, durch Klangphantasie und Offenheit gegenüber allem Neuen — Offenheit allerdings, die bisweilen auch dem Nur-Modischen verfällt. Die drei in den frühen siebziger Jahren entstandenen, auf seiner jetzt vorliegenden dritten Schallplatte vereinten Stücke dokumentieren Bozays unideologische Kompositionshaltung mit all ihren Stärken und Schwächen: Das zweite Streichquartett, in der Ausdehnung der Einzelsätze und in dem bisweilen eher aphoristischen Gestus noch dem miniaturisierenden Stil der späten sechziger Jahre — quasi der ungarischen Webern-Adaption, wie sie sich auch in zahlreichen Stücken von Zsolt Durkó zeigt — verhaftet, bringt einige frappierende Klangwirkungen, verbleibt aber allzu sehr noch im Oberflächenreiz ungewohnter Spielarten und Klanggesten, die nicht zum strukturellen Konnex zusammenfinden; die Improvisation Nr. 2 für verschiedene Blockflöten und Streichtrio wiederholt jene Klangexperimente, die ein Michael Vetter in den späten sechziger Jahren mit der elektroakustisch verstärkten Blockflöte anstellte. Das Streichtrio, weitgehend zur Begleitung zumeist in liegenden, langsam wechselnden Akkorden verurteilt, bleibt im klanglichen Hintergrund, strukturelle Verbindungen fehlen auch hier, und die Spielereien mit Überblasen, Mundstückmanipulationen und — unhörbarem — Instrumentenwechsel ermüden beim Hören rasch, zumal die klangliche Virtuosität nicht jene equilibristische Brillanz erreicht, die dann wieder zu einer neuen, kompositorischen Qualität werden könnte. Ganz anders dagegen das unter dem etwas poetisierenden Titel laufende, ausgedehnte Kammerensemblestück „Die Mühle" (Malom), in dem Bozay aus verhältnismäßig wenigen klanglichen Mitteln — wechselnden, aber stets aufeinander bezogenen Akkordfolgen, einzelnen solistischen Figuren, rhythmischen, ostinatohaft ablaufenden Mustern — ein ungemein anregendes, sinnliche Qualitäten aufweisendes Stück schreibt, dessen zeitliche Ausdehnung — knapp eine halbe Stunde — in jedem Moment strukturell kontrolliert ist, dessen Erlebnisdichte das Hören zum Faszinosum macht, ohne daß Bozay damit auf der Welle der „neuen Einfachheit" mitreitet. Die Interpretation aller drei Stücke ist ohne Tadel, herausragend auch hier die feinfühlige, sensible Leitung von Peter Eötvös, der dem Kammerensemblestück gemeinsam mit den perfekt musizierenden ungarischen Holzbläsern zum Erfolg verhilft. Aufnahmetechnik und Pressung entsprechen inzwischen ohne Einschränkung hohen westlichen Standards. W. K.

Flöte und Harfe

Louis Spohr (1784—1859): Sonate concertante G-dur op. 115; Sonate c-moll — **Johann Andreas Amon (1763—1825):** Sonate Es-dur

Martin Ulrich Senn, Flöte; Chantal Mathieu, Harfe

Jecklin Disco 548	
Interpretation	3
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	3
Oberfläche	7

Und so fügt sich eines zum anderen: Der Flötist bläst mit extrem modulationslosem Ton und merklichen Registerbrüchen; der Harfenistin platzt gelegentlich ein Ton ungewollt heraus, wofür wieder anderes mehr im „Dunkeln" bleibt; die Tontechnik ist bemüht, einen nicht allzu professionellen Eindruck zu hinterlassen (Harfe zur Linken, Flöte zur Rechten, ein Loch in der Mitten: wie habe ich mich nach einer Monoanlage gesehnt!), und der Plattentexter, dessen Sache nicht gerade die treffende Formulierung ist, beschließt würdig den Reigen.
Was soll ich sagen? Für ein Hauskonzert wäre das Niveau recht beachtlich. KKH

Kummer mit Wagner

Themen aus Opern von Richard Wagner, gesetzt für Violoncello und Klavier von Friedrich August Kummer (1797—1879)

Werner Thomas, Violoncello; Carmen Piazzini, Klavier

Acanta EA 23237 (Bellaphon)	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Der etwas wohlfeil witzige Plattentitel vereint zwei Musiker von recht ungleicher Statur. Beim Anhören der Wagner-Bearbeitungen von Friedrich August Kummer wird man indes auch vor dessen tonsetzerischem Geschick den Hut ziehen lernen. Daß aus dem „Lied an den Abendstern", dem „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte", aus Walthers Preislied oder Sentas Ballade gutklingende „Violoncelloarien" mit Klavierbegleitung zu arrangieren sind, erstaunt nicht. Bewundernswert ist aber die Sensibilität, mit der komplexe orchestrale Tableaus für Duobesetzung „verwandelt" werden: das „Lohengrin"-Vorspiel, der Aufzug der Meistersinger, endlich gar das „Tristan"-Vorspiel und das Fragment aus der Liebesszene des zweiten Aktes dieses Werkes. Hier zeigt Kummer ein bemerkenswertes „strukturelles" Talent, denn es bedarf hier einer „integralen" Satzkunst, die nicht simpel in Hauptmelodie und Begleitstimmen trennt. Indem die Bearbeitung das berücksicht, folgt sie in hohem Maß den kompositorischen und tondichterischen Intentionen der Originale. Man muß konstatieren: Transkriptionen vom Range der Kummerschen waren nicht grob hingehudelte Arrangements für Instrumentalistenbedürfnisse, keine bloßen Routineerledigungen, sondern durchaus „schöpferische" Leistungen. Sie dienten nicht nur einem beschleunigten „Umlauf" der Stücke, reflektierten vielmehr darauf, daß — in einer Zeit des noch nicht gegen Verwertungspraxis juristisch abgeschotteten „geistigen Eigentums" — aktuelle künstlerische Äußerungen „Gemeingut" werden konnten, was nicht zuletzt auch für die Innovationsfähigkeit der kompositorischen Produktion von Nutzen war. Kummer scheut sich nicht, in Fällen, wo es ihm opportun erscheint, mit dem Wagnerschen Material „weiterzukomponieren": Die Introduktionen zum „Holländer"-Spinnerlied und zum Abendsternlied sind mehr oder weniger frei erfunden; in dem Titel „König Heinrichs Aufruf" werden Ausschnitte aus dem ersten und dritten „Lohengrin"-Akt recht eigenwillig kompiliert, und in den „Tristan"-Bearbeitungen gibt es stark von Wagner abweichende Wendungen und Modulationen. Das alles entspricht dem Brauch der Zeit; man kennt es am ehesten noch aus Lisztschen Opernparaphrasen, deren imaginative Qualität die Arbeiten Kummers fast allesamt erreichen, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß er die heiklere „Besetzung" benutzt.
Die Darmstädter Musiker Werner Thomas und Carmen Piazzini nahmen sich der Kummerschen Wagner-Metamorphosen nicht obenhin, sondern mit klanglicher Delikatesse und technisch souverän an. der kammermusikalische Charakter wurde dabei favorisiert, ein überschäumend extravertierter Wag-

nerscher Deklamationsstil vermieden, ohne daß das Ganze zu trocken geraten wäre. Zurückhaltend, Extreme meidend ist daher auch die Tempogestaltung. Aufnahme- und preßtechnisch ist die Platte in Ordnung. H. K. J.

Philharmonische Cellisten Köln

Jacques Offenbach (1819—1880): Pas de six — **Peter Tschaikowsky (1840—1893):** Andante op. posth. — **Franz Anton Rössler (1750—1792):** Quartett B-dur — **Franz Lachner (1803—1890):** Elegie op. 160 — **Jean Françaix (geb. 1912):** Serenade

Werner Thomas, Jürgen Wolf, Gerhard Szperalski, Klaus Lindig, Traugott Schmöhe, Christian Amann, Violoncello

EMI Electrola 1 C 063-45 713 23 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Dies ist schon die dritte LP der Kölner Cellisten, die Werner Thomas, Sohn des ehemaligen Thomaskantors Kurt Thomas, um sich geschart hat, um mit ihnen zusammen in der musikalischen Spezialitäten- und Kuriositätenkiste zu kramen. Die ersten beiden Platten der Kölner erschienen noch im Kleinverlag Wergo, der damals sein wenig profitables Avantgarde-Image abstreifen und neu sich ansiedeln wollte zwischen E- und U-Musik. Die Kölner mit ihren eher parodistischen Adaptationen von Ragtimes und kuriosen Nichtigkeiten wie Heitor Villa-Lobos' Eisenbahn-Hymne kamen da gerade recht. Nun, da sie aufgestiegen sind zum Großverteiler EMI, darf's dann auch schon eine Spur seriöser sein: Ausschließlich Originalkompositionen widmen sie sich hier laut Covertext, und die einzige Parodie ist ebenfalls eine Originalie, Offenbachs „Pas de six" nach Motiven des damals allseits überbeliebten „Guglielmo Tell" vom dazumal Nur-noch-Gourmet Rossini, musikalisch allerdings auch das Schmackhafteste dieser Platte.

Daß Werner Thomas bei seiner Literatursuche fündig wurde vor allem bei Komponisten, die selbst auch Cellisten waren — wie eben Offenbach —, versteht sich fast von selbst. Dennoch sind die übrigen Namen kaum bekannt: Franz Anton Rössler zum Beispiel oder Rösler, wie er auch geschrieben wird, oder, nach der Mode des 18. Jahrhunderts prestigesteigernd italianisiert, Francesco Antonio Rosetti, Kontrabassist, Violoncellist, Komponist, der zunächst in den Diensten des Herzogs von Öttingen-Wallerstein anfing, dann den Mecklenburgern in Schwerin diente, den man zu seiner Zeit sogar für würdig befand, für den toten Mozart ein Requiem in Prag zu komponieren. Daß das hier eingespielte Quartett wirklich eine Komposition für vier Violoncelli sein soll, vermag ich allerdings nicht recht zu glauben; mir klingt der Satz zu dick, mit zu vielen Verdopplungen. Die Nachschlagewerke sind nicht differenziert genug, sprechen nur von „Quartetten". Franz Lachner war der Kapellmeister, der das Münchener Hofopernorchester auf den Stand brachte, daß es Wagners „Tristan" aufführen konnte. Seine hier eingespielte Elegie ist ein Stück von Schumannscher Poesie. Dagegen wirkt Jean Françaix' Serenade wie eine Musik aus zweiter Hand. Das überraschendste und für mich beeindruckendste Stück ist das Tschaikowskysche Andante aus dem nachgelassenen Oratorium „Moskwa", eine sehr innig gefühlte Musik ohne allen Schwulst, lebend aus dem Geist der russischen Folklore.

Das einzig Unbefriedigende dieser Edition: die Plattentasche in Silberfolie. Wer das Kleingedruckte darauf lesen will, muß schon sehr viel Geduld aufbringen, den Lichtreflexionen auszuweichen. gfk

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Geistliche Musik

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Weihnachtsoratorium (in historischer Besetzung und mit Originalinstrumenten)

Hubertus Baumann, Frank Sahesch-Pur, Knabensopran; Michael Hoffmann, Knabenalt; Heiner Hopfner, Tenor; Nikolaus Hillebrand, Baß; Regensburger Domspatzen, Collegium St. Emmeran, Dirigent Hanns-Martin Schneidt
(Produzent Andreas Holschneider; Aufnahmeleiter Gerd Ploebsch; Tonmeister Heinz Wildhagen)

DG Archiv 2723 057 (3 LP)

Interpretation	6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	10

Der Anspruch auf Authentizität, den die Darstellung mit historischen Instrumenten und in historischer Stimmung erhebt, wirft eine grundsätzliche Frage auf: Inwieweit kann die Lösung der Musik aus ihrem liturgischen Kontext etwas von dem Eindruck vermitteln, der sich als „historisch echt" bezeichnen ließe?

Jeder der sechs Teile des Weihnachtsoratoriums hat seinen von den anderen Abschnitten unabhängigen Platz im Kirchengeschehen zwischen Weihnachten und Epiphanias — verstreut über die Festtage zweier Wochen. Es handelt sich also im Grunde um sechs Kantaten. Jede von ihnen hat ihre Stelle im Gottesdienst: nach der Verlesung des Evangeliums und vor dem Gesang des Lutherschen Glaubensliedes. Die Bestimmung der Kantate, wie sie sich aus der Leipziger Praxis zur Zeit Bachs ergab, bestand darin, im Gottesdienst zu fungieren. Dieser schloß eine Predigt ein, die oft länger als eine Stunde dauern mochte. So blieb, wie Alfred Dürr vermerkt, „für eine einteilige Kantate die Zeit einer knappen halben Stunde, die nur selten überschritten werden konnte". Mit anderen Worten: Die komponierte Musik war Bestandteil eines religiösen Ablaufs und mit diesem unlöslich verbunden.

Die moderne Aufführungspraxis entwindet die Musik ihrem historischen Kontext. Konzertaufführungen und Schallplatten fügen das, was zu Bachs Zeiten im Liturgischen verankert und über sechs Feiertage verteilt war, zu einer neuen Ganzheit, die so nicht gemeint sein konnte und die doch unser ästhetisches Interesse gewaltig anfacht. Die Musik hat — unabhängig von ihrer gottesdienstlichen, zerstückelten Funktion — ihr Eigenleben als „Werk" gewonnen. Keine Betrachtung über historische Echtheit wird daran etwas ändern.

Dennoch sollte man sich darüber im klaren sein, daß der Versuch einer in bloß musikalischer Hinsicht „historisch getreuen" Interpretation zugleich eine Entstellung der von Bach komponierten Musik bedeutet, weil ein solches auf die Noten beschränktes Unternehmen weder der Funktion der Musik zu Bachs Lebzeiten noch der lebendigen Wirkung einer in die Liturgie eingebetteten Komposition gerecht wird.

Um so überraschender ist — angesichts der Unbekümmertheit um die Zweckbestimmung der Musik — die Sorgfalt, die auf die historisch getreue Darbietung der Partitur verwendet wird. Die Bemühung um eine Restitution der alten Aufführungspraxis hat seit den Freiburger Anstrengungen Heinrich Besselers in den zwanziger Jahren vor allem in jüngster Zeit imponierende Ergebnisse gezeitigt. Die Schallplatte hat diesen Ideen in den letzten zwei Jahrzehnten neuen Impetus und vor allem verstärkte Resonanz verliehen. Auch die vorliegende Aufnahme verdankt ihre Entstehung dem Geist unserer Zeit. Sie bringt den unleugbaren Gewinn, Gedanken über die Problematik des Begriffs der „Authentizität" auszulösen. Wenn der Rezensent Intonationsungenauigkeiten vor allem im Instrumentalensemble oder Mängel in der klanglichen Abstimmung konstatieren muß, dann fragt er sich wohl mit Recht, an welcher Norm dieser Sachverhalt gemessen werden soll. Wenn die Artikulation des Instrumentalbasses in den Chorälen zu beiläufig erscheinen mag, dann sollte der Kritiker sich fragen, woher ihm eigentlich die Weisheit komme, daß Bach anders artikuliert hätte. Wenn er über die Hilflosigkeit des Knabensoprans (im Gegensatz zum souveränen Sänger des Knabenalt) bestürzt ist, dann dürfen ihm Zweifel darüber aufsteigen, ob Bach 1734/35 ausnahmslos perfekte Solisten zur Verfügung gehabt haben kann.

Das Fahnden nach dem Authentischen stößt auch in dieser Hinsicht auf Schwierigkeiten. Alle verfügbaren Quellen deuten an, daß Bach zumeist erst im letzten Augenblick das Aufführungsmaterial bereitstellte und daß, wie Dürr sich ausdrückt, „mit einer intensiven Probenarbeit vor Bachs Kantatenaufführungen nicht zu rechnen ist". Die oft zitierte Beschreibung von Bachs aufführungspraktischem Wirken, die der Rektor der Thomasschule in Leipzig, Johann Martin Gesner, geliefert hat, verrät bei aller Begeisterung für Bach auch, daß es bei Bachs Proben und Aufführungen für unsere Begriffe seltsam zugegangen sein muß. Bach begnügte sich nicht damit, stumme Winke zu geben, sondern lenkte auch durch „Aufstampfen mit dem Fuß" und durch mancherlei akustisch wahrnehmbare Zeichen die Musik.

Wäre die Reproduktion dieses Sachverhaltes „authentisch" zu nennen? Als historisches Zeugnis müßten wir sie — welch seltsame Vorstellung — auch von einer Platte her akzeptieren. Doch unser künstlerisches Interesse würde davon ebensowenig erweckt wie von der Aufführung eines Beethoven-Quartetts durch dessen Zeitgenossen Schuppanzigh, der — einem Zeugnis Reichardts zufolge — von Anfang bis zu Ende den Takt mit dem Fuß gestampft hat.

Die Analyse der historischen Quellen ist also keineswegs ohne weiteres dazu angetan, Normen für die geschichtlich echte Aufführungspraxis zu gewinnen. Unser Maßstab ist offenbar auf andere Weise fixiert worden. So wie wir das Werk aus seinem liturgischen Zusammenhang gelöst und als Absolutes etabliert haben, so ist die Interpretationsnorm nun von allen Schlacken vergangener Unzulänglichkeiten gereinigt und auf die spieltechnische Ebene von 1980 projiziert. Werktreue — in diesem neuen Sinne — ist nicht Treue gegenüber der Aufführungspraxis der Entstehungszeit, sondern Ergebenheit gegenüber einem synthetischen, autonomen, von unserer eigenen Musikpraxis gezeugten Werkbegriff, dem eine adäquate Interpretation entsprechen soll.

Abgehoben von liturgischer Funktion und unter Verzicht auf bloße Reproduktion dessen, was mit dem Notentext zu Bachs Zeit geschehen sein mag, präsentiert sich das Weihnachtsoratorium als Herausforderung an den Interpreten von heute, als Aufgabe, die Noten getreu und der immanenten Absicht gemäß zu lesen. Damit grenzt sich die gegenwärtige Bemühung um eine „historisch echte" Interpretation von dem naiven, wenn auch immer noch häufig vertretenen Bekenntnis zu integral-historischer Aufführungspraxis ab. Maßstab für eine Realisierung dieser Art kann nur das sein, was sonst hier und heute im Geiste Bachs versucht wird.

An diesem Standard gemessen, ist die von Hanns-Martin Schneidt geleitete Aufnahme nur zum Teil zufriedenstellend. Neben glücklichen Abschnitten (vor allem im fünften Teil), neben trefflichen Leistungen der Solisten und stimmungsvollen Passagen (wie in der Echoarie Nr. 39 und der Tenorarie Nr. 41), gibt es überraschende Unebenheiten des Instrumentalensembles. Die ungebührliche Vorherrschafft der ersten Trompete im Gesamtklang ließe sich noch der Aufnahmetechnik anlasten. Schwerer wiegt die unseres Erachtens gelegentlich unstatthafte Lesart punktierter Noten. Das wirkt sich in der Sinfonia, mit der der zweite Teil anhebt, höchst nachteilig aus. Diese Hirtenmusik hat bei Schneidt nichts von der tänzerischen Leichtigkeit, mit der sie Nikolaus Harnoncourts Concentus Musicus in seiner Telefunken-Aufnahme ausstattet. Es mag sein, daß die Gelassenheit von Schneidt dem Bach von 1734 näher steht als das Raffinement, das für Harnoncourts Einspielung kennzeichnend ist. Dennoch scheint mir Harnoncourts Aufnahme (siehe HiFi-Stereophonie 1/74, Bewertung 8, 10, 9, 10) eben durch die Verbindung von historischer Akribie mit lebendig-heutiger Gestaltung dem verborgenen Geiste des Werkes gemäßer zu sein als jede Gelassenheit, die beim Hö-

ren den Eindruck des Lässigen, zuweilen gar des Nachlässigen erwecken kann.
Gerade die Erhebung der funktionell-liturgischen Handwerksarbeit in den verdienten Rang des autonomen Kunstwerkes fordert dazu auf, beiläufige Lesarten des Notentextes zu meiden und höchste Vollkommenheit anzustreben. Das gilt nicht nur für die Singweise der Solisten, die in der vorliegenden Aufnahme zum Teil hohes Niveau erreicht, sondern auch für den Chorgesang, für die Spielweise der Instrumentalisten und für die Aufnahmetechnik. Dieser lag offenbar ein auf Homogenität gerichtetes Konzept zugrunde, das gelegentlich wirkungsvoll realisiert ist, dem jedoch die Berechtigung nicht ohne weiteres zuerkannt werden sollte. Dynamische Differenzierung und polyphone Abläufe kommen weit besser zur Geltung, wenn ein höheres Maß an Transparenz gewahrt wird. Das Repertoire der Aufnahmen Bachscher Musik kennt genug Beispiele dafür. K. Bl.

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Messe h-moll BWV 232

Gerda Hagner, Sopran; Ingeborg Ruß, Alt; Aldo Baldin, Tenor; Manfred Volz, Baß; Instrumentalsolisten; Amadeus-Chor; Amadeus-Orchester, Dirigent Karl-Friedrich Beringer

Rondeau AC 2905 7701/1—3 (3 LP)

Interpretation	5
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Konzertmitschnitte dieser Art — es handelt sich um die Aufzeichnung eines Konzertes in der Nürnberger Meistersingerhalle aus dem Jahre 1977 — haben ihren dokumentarischen Wert für die Mitwirkenden, die denn auch alle einhundertzehn namentlich im Beiheft verzeichnet sind, und allenfalls für die den Ausführenden verbundenen Konzerthörer. In diesem Sinne dürfte die finanzielle Spritze der Vereinigten Sparkassen Heilbronn-Windsbach-Neuendettelsau zu der Veröffentlichung zu verstehen sein. Was ein solcher Privatmitschnitt angesichts der zahlreichen Profi-Aufnahmen der h-moll-Messe auf dem Markt soll, ist nicht recht einzusehen.
Sicherlich zeichnet sich die Aufführung durch große Sorgfalt und technische Sauberkeit aus, was um so höher zu veranschlagen ist, als auf handelsüblichen Hall verzichtet wurde, das Ganze also ungeschönt und trocken auf dem Tablett liegt. Diese „Ehrlichkeit" läßt jedoch auch klanglich-substantielle Unzulänglichkeiten des seinem Namen nach anspruchsvollen Laienchores deutlich werden, Dinge also, die ansonsten bei derartigen Unternehmen von widerhallenden Kirchengewölben kaschiert zu werden pflegen. Stücken wie den großen Fugen oder dem Sanctus nebst Osanna fehlt der „Strahl", den man hier bei einer Wiedergabe durch einen Achtzigmannchor erwarten muß. So bleibt das Abhören der drei Platten am Ende bei aller Anerkennung für die Sauberkeit, Detailgenauigkeit und angestrebte Prägnanz des Singens und Musizierens doch eine etwas spannungsarme Angelegenheit, zumal auch die Solisten — von Aldo Baldin abgesehen — nicht über das Niveau anständiger Kantoreiaufführungen hinauskommen. Im Grunde ist die Schallplattenkritik, der man sich offenbar stellen wollte, hier fehl am Platz. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Magnificat D-dur BWV 243; Kantate am Fest Mariä Heimsuchung BWV 10 „Meine Seel' erhebt den Herren"

Mitsuko Shirai, Sopran; Doris Soffel, Alt; Peter Schreier, Tenor; Hermann Christian Polster, Baß; Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium musicum zu Leipzig, Dirigent Hans-Joachim Rotzsch
(Aufnahmeleiter Reimar Bluth; Tonmeister Claus Strüben)

Ariola 200 067-366 22 DM

Interpretation	7—8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	5

„Die Rolle, welche dem ‚Magnificat' im Vespergottesdienst zugewiesen war, hat auch seine äußere Form bedingt. Vor der Predigt war schon eine Cantate aufgeführt worden; sollte der Gottesdienst sich nicht über Gebühr in die Länge ziehen, so durfte Bach sich auf weite Ausführungen seiner musikalischen Gedanken um so weniger einlassen, als er überdies die Absicht hatte, den Text noch durch vier Weihnachtsgesänge zu bereichern. Durch Knappheit und concentrirte Kraft der einzelnen Sätze, namentlich der Chöre, bei großem Mittelaufwand und lebhaft anregender, aber nicht beunruhigender Mannigfaltigkeit unterscheidet sich das ‚Magnificat' von den übrigen großen Kirchenmusiken Bachs in scharfer Weise." (Philipp Spitta)
Diese Charakterisierung der Urfassung von Bachs Magnificat, die sich in der Tonart (Es-dur), der um zwei Traversieren kleineren Besetzung und durch die später weggelassenen vier Weihnachtsgesänge von der vorliegenden D-dur-Fassung unterscheidet, gilt für diese in noch höherem Maße. Spitta dürfte damit den Grund für die Beliebtheit des Stückes ziemlich genau getroffen haben, eine Beliebtheit, die sich in der Vielzahl der Produktionen ablesen läßt. Deshalb sollte eine Neuaufnahme, die, wie die vorliegende, nicht auf interpretatorische Innovation abzielt, durch die Programmzusammenstellung Wichtiges zu sagen haben.
Nun ist die Koppelung mit dem „Deutschen Magnificat", der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren", sicher sinnvoll, doch liegt auch diese Kantate bereits in gewichtigen Einspielungen vor. Da wäre es aufschlußreicher gewesen, Kuhnaus Magnificat als Ergänzung heranzuziehen, denn auf dieses im Katalog nicht vertretene Werk bezieht sich Bach ganz offensichtlich. Das geht aus Details in Musik und Text eindeutig hervor. Und der aus einer solchen Vergleichsmöglichkeit erwachsende Erkenntniswert könnte den angesprochenen Mangel an interpretatorischer Innovation leicht wettmachen. So haben wir halt eine recht ordentliche, aber auch nicht erstklassige Einspielung mehr.
Die Neigung der Interpreten zu wenig deutlicher Artikulation — das gilt besonders fürs Magnificat — wird durch das verwaschen blasse Klangbild verstärkt. Die Oberfläche knistert durchgehend. KKH

Dmitrij Stepanowitsch Bortnjanskij (1751—1825)

Geistliche Chorkonzerte Nr. XV „Kommet, lasset uns lobsingen die Auferstehung des Heilands am dritten Tag", Nr. XVI „Ich verherrliche dich, mein Gott, mein König, und deinen Namen lobe ich immer und ewig", Nr. XIX „Der Herr sprach zu meinem Herrn: ‚Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege'" (aus Psalm 110), Nr. XXIC „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir Hilfe kommt" (aus Psalm 121), Nr. XXX „Vernimm, o Herr, meine Stimme, erhöre mein Gebet"

Kammerchor des Moskauer Konservatoriums, Leitung Valerij Poljanskij
(Toningenieur Igor Weprinzew)

Ariola 200 280-366 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	6

Die Flut geistlicher russischer Chormusik hält an. Bortnjanskijs „Wir beten an die Macht der Liebe" war einst in Deutschland sehr beliebt. Von vergleichbarem kompositorischem Anspruch sind auch die hier gebotenen Chorkonzerte. Bortnjanskij, der meist versuchte, traditionelle russische Weisen mit dem Palestrina-Stil seiner Zeit zu verquicken, huldigt auch in diesen mehr dem italienischen Einfluß seines Lehrers Galuppi verpflichteten Sätzen einem wenig aufregenden Cäcilianismus. Selbst die hervorragende Wiedergabe des Kammerchors des Moskauer Konservatoriums kann nicht über die Simplizität und geringe Originalität der Werke hinwegtäuschen. Hohes Oberflächenrauschen. KKH

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Requiem d-moll KV 626

Helen Donath, Sopran; Christa Ludwig, Alt; Robert Tear, Tenor; Robert Lloyd, Baß; Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra, Dirigent Carlo Maria Giulini

EMI Electrola 1 C 065-03 431 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Unter den jüngeren Aufnahmen des Mozartschen Requiems sind nur drei, die sowohl konzeptionell wie im interpretatorischen Ergebnis ernstlich zählen: die überraschend klare und schlüssige Karajans (DG), die Wiener Knabenchoraufnahme Gillesbergers (RCA) und die Stuttgarter unter Rilling (CBS). Alle anderen — so die in kleiner Besetzung eingespielte Tölzer, die sich auf die Beyer-Version stützt, die recht unentschiedene Londoner Aufnahme Marriners, die sich gleichfalls an Beyer anzulehnen scheint, die Lissabonner unter Corboz, nicht zu reden von der indiskutablen Londoner Einspielung Barenboims — müssen als mehr oder weniger verunglückt gelten. Ein Beweis dafür, welche Interpretationsprobleme dieses vielaufgeführte, als relativ „leicht" geltende Werk in Wahrheit aufwirft.
Giulini hält sich in seiner Neuaufnahme an die oratorische Interpretationstradition mit großer Chorbesetzung und bekennt sich damit zur Monumentalisierung des Werkes. Dieser die Wirkungsgeschichte von Mozarts Torso, seine Auratisierung, einbekennende Aspekt ist durchaus legitim, wenn er in der Darstellung der Musik konsequent verwirklicht wird. An dieser Konsequenz mangelt es bei Giulini nicht. Das beginnt bereits mit der Wahl der traditionellen Süßmayr-Fassung. Die Frage, ob sie nicht ohnehin die einzig legitime ist (wer Süßmayr „verbessern" will, müßte z. B. konsequenterweise den Mut haben, sein schwaches Sanctus neu zu komponieren, anstatt sich mit einzelnen Retuschen der Instrumentation abzugeben, einen Mut, den auch Beyer nicht hat), mag hier offen bleiben. Es setzt sich fort mit der monumentalen Dramatisierung der Chorsätze vor allem in der Sequenz, mit den durch die große Chorbesetzung möglichen starken dynamischen Kontrastsetzungen, die sich jedoch nie — wie stellenweise bei Karajan — selbstzweckhaft aus dem musikalischen Kontext lösen. Auch Giulinis ruhig fließende, jegliches Auszelebrieren wie alle Hektik meidenden Tempi stehen in Übereinstimmung mit der ausladenden klanglichen Wiedergabekonzeption, erscheinen also stimmig. Bleibt schließlich noch die sehr energische Durchzeichnung des durchaus symphonisch-gewichtig aufgefaßten Orchesterparts, der auf den Höhepunkten von der Orgel grundiert erscheint.
Hier aber setzen bereits die keineswegs gelösten klangtechnischen Probleme an. Der sehr präsent ins Bild genommene große Chor (Frauenstimmen links, Männer rechts, was verunklarend wirkt) deckt sehr oft das Orchester zu, so daß dann Details wie etwa die charakteristischen Bassetthorn-Farben oder die Posaunensätze unhörbar bleiben. Daß der Philharmonia Chorus, von Balatsch geführt, mit der bei diesem Ensemble gewohnten Klangfülle und Klangkultur bei Verzicht auf das in England ansonsten übliche italianisierte Latein aufwartet, macht diesen Mangel an Deutlichkeit nicht wett. Das Soloquartett klingt in den Ensemblesätzen sehr homogen, der Dirigent hat sich offenbar eine sorgfältige vokale Klangorganisation angelegen sein lassen. Solistisch eingesetzt, wirkt der Bassist nicht immer glücklich, ganz im Gegensatz zu der sehr schön singenden, musikalisch sinnvoll phrasierenden Helen Donath.
Eine hochrangige, künstlerisch sehr ernst zu nehmende Wiedergabe, die jedoch durch nicht zufriedenstellend gelöste klangtechnische Probleme in ihrem Wert beeinträchtigt wird. Schade. A. B.

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Missa solemnis D-dur op. 123

Edda Moser, Sopran; Hanna Schwarz, Alt; René Kollo, Tenor; Kurt Moll, Baß; Rundfunkchor Hilversum; Concertgebouworkest Amsterdam, Dirigent Leonard Bernstein

Die aktuelle Branchenzeitung sorgt jetzt für frischen Wind!

Raus aus dem Einerlei. Weg von dem starren, konventionellen Zeitschriftenkonzept. Platz für ein neues Konzept:
aktuell, lebendig, informativ, provozierend, sachlich, zupackend.

Frischer Wind für eine alte und doch ewig junge Branche. Für HiFi-Studios, Video-Shops, Rundfunkfachgeschäfte. Für Fachhändler und Fachberater. Für Groß- und Einzelhändler, Hersteller und Importeure. Für Außendienstleute und Vertriebsleiter, Marketingchefs und Werbeleute.

Diese Zeitung müssen Sie kennenlernen. Schnell und problemlos. Und vor allem kostenlos.



Coupon ausschneiden, ausfüllen und einsenden:
Josef Keller GmbH & Co. Verlags KG, Postfach 14 40, 8130 Starnberg.

Coupon

Ja, ich will die neue hifi & tv kennenlernen. Schicken Sie mir alle 14 Tage bis 1. 4. 80 die Branchenzeitung kostenlos zu.
Wird das Probe-Abo bis zu diesem Zeitpunkt nicht gekündigt, senden Sie mir hifi & tv bitte zum Abo-Preis von DM 3,50 monatlich (incl. MwSt.) frei Haus.

KELLER-VERLAG,
Postfach 14 40
8130 Starnberg

Name ____

Firma ____

Straße ____

Coupon

Ja, ich will die neue hifi & tv kennenlernen. Schicken Sie mir alle 14 Tage bis 1. 4. 80 die Branchenzeitung kostenlos zu.
Wird das Probe-Abo bis zu diesem Zeitpunkt nicht gekündigt, senden Sie mir hifi & tv bitte zum Abo-Preis von DM 3,50 monatlich (incl. MwSt.) frei Haus.

Keller-Verlag,
Postfach 14 40
8130 Starnberg

Name ____

Firma ____

Straße ____

DG 2707 110 (2 LP) 50 DM

Interpretation	4
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	10

Auch wer nicht im Verdacht steht, im Falle von Beethovens Opus summum Originalbesetzungsideale zu verfechten, wird vor dieser wüsten Breitwandorgie kapitulieren. Selbstverständlich: in dieser Missa steckt ein utopisches Potential, das keineswegs verharmlost werden sollte, wie dies Gönnenwein mit seiner Collegium-aureum-Aufnahme unternahm. Das Werk ist und bleibt sperrig, und die Sperrigkeit ist in der Interpretation ungeschönt aufzuweisen, ja dieser Aufweis ist — das Beispiel der nie übertroffenen Klemperer-Aufnahme zeigt dies — sogar entscheidend für den Rang einer Darstellung. Auch Giulinis introvertiertere, „vokalere" Ausdeutung unterschlägt diesen „Erdenrest, zu tragen peinlich" keineswegs. Aber dieser Aufweis wird nicht damit erreicht, daß ein Dirigent vier Solisten nebeneinander brüllen läßt, den Chor durch die zahlreichen Fortes und Fortissimos jagt, so daß das Orchester auf weiten Strecken hinter dem tobenden Vokalapparat bis zur Bedeutungslosigkeit verschwindet. Von jener gemeißelten Deutlichkeit des Details, das bei aller Monumentalität Klemperer zu erzielen wußte, findet sich hier keine Spur. Lennie scheint Beethovens Missa für eine Angelegenheit ausschließlich des Temperaments zu halten, weniger der klanglichen Organisation, auf die es, so sollte man meinen, in diesem so überaus schwierig zu realisierenden Werk doch wohl in höchstem Maße ankommt. Beethovens „von Herzen" scheint für ihn eine Aufforderung zu sein, den kontrollierenden und steuernden Intellekt abzuschalten.

Das Soloquartett zeichnet sich bis auf die vorzüglich singende Hanna Schwarz durch totale Inkompetenz aus. Edda Moser — ich habe den Ruhm dieser Sopranistin nie begreifen können — wabert unentwegt mit einem penetranten Vibrato. René Kollo in Ehren, aber von einem souveränen Aussingen musikalischer Phrasen, wie es zwar auf der Bühne schon lange nicht mehr erforderlich zu sein scheint, aber zumindest im Oratoriengesang gefordert werden müßte, ist er weit entfernt. Und auch Kurt Molls opernhaftes Bardenpathos hat mit dieser Musik nichts zu tun. Im übrigen singt jeder für sich drauflos, was Bernstein zu genügen scheint.

Der Profi-Chor ist von seiner Substanz her vorzüglich, wird jedoch viel zu undifferenziert eingesetzt. Mit ein paar säuselnden Pianissimi alleine ist es hier nicht getan, wenn im übrigen nur permanent forciert wird. Das unpräsent aufgenommene Orchester, in den lyrischen Partien stellenweise seine hohe Qualität nicht verleugnend, gewinnt strukturell kaum Profil, woran natürlich auch die Aufnahmetechnik schuld ist. Aber keineswegs diese alleine. Man kann diese Neuerscheinung getrost als überflüssig vergessen.

A. B.

Johannes Brahms (1833—1897)

Ein deutsches Requiem op. 45; Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a

Kiri te Kanawa, Sopran; Bernd Weikl, Bariton; Chicago Symphony Orchestra und Chor, Dirigent Georg Solti

Decca 6.35462 (2 LP)

Interpretation	8
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Solti kommt es offensichtlich darauf an, Brahms' Frühwerk, das „Deutsche Requiem", vor dem naheliegenden Anflug des Nazarenerhaften im Sinne der Mendelssohn-Nachfolge zu bewahren, ihm den bürgerlichen Anstrich wohlanständigen oratorischen Trauerns zu nehmen. Mittel dieser Radikalkur sind extreme Kontrastsetzungen. Auf der einen Seite nimmt Solti die Ecksätze sehr ruhig, fast eine Spur zu langsam, auf der anderen Seite werden die großen Ballungen, etwa die Orgelpunktfuge und der vorletzte Satz, zu äußerster Dramatik und Energetik aufgetrieben. Ganz ohne Gewaltsamkeiten geht das nicht ab. So, wenn im Einleitungssatz die vorgeschriebenen Chor-Piani fast sämtlich zu Pianissimi reduziert erscheinen, was permanent dynamische Querstände zum schön ausgespielten Orchester-Piano ergibt. Angesichts dieses Kontrastkonzepts erscheint es verwunderlich, daß der Trauermarsch des zweiten Satzes so wenig eindringlich herauskommt und daß man von den wichtigen Horn-Marcati im zweiten Orchesterritornell so gut wie nichts hört. Das hat einst der alte Klemperer ungleich pakkender, weit härter in der Zeichnung eingespielt. Erst ab „des Herrn Wort" gewinnt der Satz Innenspannung. Auch Weikl kann nicht unbedingt als Idealbesetzung bezeichnet werden, klingt sein heller, kraftvoller Bariton doch im dritten Satz recht eng. Besser wird er mit dem Prophetengestus des sechsten Satzes fertig.

Schließlich kann die Klangtechnik kein uneingeschränktes Lob beanspruchen. In der gesamten Aufnahme bleibt das Blech zu undeutlich, außerdem ist der Harfenpart mehr zu ahnen als zu hören. Das wichtige Pauken-Ostinato am Schluß des zweiten Satzes müßte viel prägnanter herauskommen. Auch Dinge, wie die zugegebenermaßen klanglich schwer zu realisierende Orgelpunktfuge dürften heute transparenter ins Mikrophon zu bekommen sein, als dies hier der Fall ist.

Trotz dieser Einschränkungen hat die Aufnahme ihre Meriten. Bewundernswert sind die Sorgfalt des Details (soweit die Klangtechnik es aushörbar macht) sowie die auf weiten Strecken scharfe Prägnanz der Darstellung. Der Chor ist hervorragend in Klang, Singkultur und Flexibilität und läßt auch sprachlich nichts zu wünschen übrig. Das Orchester spielt, wo es in den Vordergrund treten darf, berückend schön, so im ungemein expressiv und intensiv ausgesungenen vierten Satz, der auch chorisch zum Besten der Aufnahme gehört. Und Kiri te Kanawa, der aufgehende Sopranstern aus Neuseeland, ist, zumindest was Makellosigkeit der Ansätze und der Phrasierung angeht, im Gegensatz zu Weikl erste Wahl, wenngleich ihr nicht ganz jene verinnerlichte Ausdruckshaftigkeit zu Gebote steht, die etwa eine Elisabeth Grümmer in dieser Partie unvergeßlich macht. Aber wer kann das heute schon?

Wie das Requiem, so stellt Solti auch die Haydn-Variationen, einen etwas beziehungslosen Füller, auf scharfe, virtuos hingestellte Kontrastsetzungen ab. So steht den sehr zügig gespielten Variationen fünf und sechs, perfektionistischen Bravourleistungen orchestralen Drills, eine sehr warm und expressiv ausgespielte Siziliana gegenüber. Eine hochrangige Wiedergabe, die sich durch scharfe Charakterisierung der einzelnen Sätze wie durch zwingende Geschlossenheit der interpretatorischen Gesamtdramaturgie auszeichnet. Was die letztere angeht, so ist diese Beigabe der Requiem-Interpretation noch überlegen.

A. B.

Sergej Rachmaninow (1873—1943)

Die göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomus op. 31

P. Ludwig Pichler SJ, Priester; Erwin Lohneisen, Diakon; P. Lucian Lamza, Lektor; Johannes-Damascenus-Chor für ostkirchliche Liturgie Essen, Leitung Karl Linke

Christophorus SCK 70 354 (2 LP)

Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Über Rachmaninows Meßliturgie wurde anläßlich der Rezension der Aufnahme mit dem Bulgarischen Rundfunkchor Sofia (HiFi-Stereophonie 2/79) das Notwendige gesagt. Diese neuerliche Einspielung durch den Essener Johannes-Damascenus-Chor unterscheidet sich nicht unwesentlich von ihrer bulgarischen Vorgängerin. Handelt es sich bei lezterer um eine Art von „Kulturdokument" etwa in dem Sinne, in dem die Sowjets ihre zaristischen Kreml-Schätze ausstellen, ohne sich ideologisch mit den Hintergründen ihrer Entstehung zu identifizieren, so steht die bescheidenere Essener Darstellung des frühen Rachmaninow-Werkes in enger Verbindung mit der lebendigen Liturgie. Linke und seine Sängerinnen und Sänger haben das Werk mehrfach im Gottesdienst gesungen. Die Vorsänger sind dementsprechend „echte" Liturgen, keine „Solisten". Diese Spezifika sind bei der Aufnahme einer Meßliturgie weit gravierender, als sie es gegenüber Rachmaninows zweitem Kirchenmusikwerk, der liturgisch weniger strengen, mehr oratorisch angelegten Vesper op. 37 wären.

Man wird somit hier nicht jene Hochglanz-Klangpolitur, jene hallig-füllige Klangkulinarik finden, die für die bulgarische Profi-Aufnahme charakteristisch sind. Der Essener Chor klingt weniger geschliffen und perfekt, stellenweise sogar ein wenig flach. Er verfügt zweifellos nicht über das Stimmpotential der Profis aus Sofia. Dafür scheint das Ganze jedoch lebendiger, unmittelbarer in der Aussage, bewegter und beweglicher im Vortrag, kurzum weniger kulturdemonstrativ-museal. Welcher Aufnahme hier der Vorzug zu geben ist, erscheint angesichts des Charakters dieser Musik, die sowohl „Kunstwerk" als auch liturgischer Vollzug sein will, eine Sache der persönlichen Einstellung. Was die Bewältigung der gelegentlich heiklen Intonationsprobleme angeht, so stehen die Essener den Bulgaren nicht nach. A. B.

Vokalmusik

Pietro Cesti (1623—1669)

Kantaten: Pria ch'adori; Amanti io vi disfido; Lacrime mie; Mia Tiranna

Concerto vocale (Judith Nelson, Sopran; René Jacobs, Kontratenor; William Christie, Cembalo; Jaap ter Linden, Violoncello; Konrad Junghänel, Theorbe)

Harmonia mundi France HM 1018

Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Pietro Cesti, einer der meistgefragten Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts, dessen „Il pomo d'oro" als Prototyp der barocken Ausstattungsoper in die Musikgeschichtsbücher einging, ist im Bielefelder Katalog mit einer einzigen Arie vertreten (unter dem falschen Vornamen Marc Antonio), und die singt der alte Gigli. Was daran „original" ist, kann man sich vorstellen ...

Diese Platte schließt also eine Lücke. Sie enthält zwei größere Duettkantaten sowie zwei Arien. Allerdings wird man seine Erwartungen nicht zu hoch schrauben dürfen: Cesti war kein Monteverdi. Dieser umhertreibende und umhergetriebene Vagabundenpriester, der für Venedig, Rom, Florenz und Wien Opern am laufenden Band schrieb, handhabte das frühbarocke Affektenvokabular mit der Geschicklichkeit eines Routiniers, der genau das abzuliefern versteht, was man von ihm verlangt, und deshalb ein erfolgreicher Mann ist. Der Individualismus großer Psychologiesierungskunst war seine Sache nicht. Das ist auch bei diesen vier Stücken spürbar, die Cesti vermutlich während seines Aufenthalts am kaiserlichen Hof in Innsbruck um 1664 schrieb, wo er nach eigenen Angaben über eine Schar guter Sänger verfügte. Wenn der Kommentator den Schluß von „Pria ch'adori" mit Monteverdis „Lamento d'Arianna" vergleicht, dann verwechselt er musikdramatische Ausdruckskunst großen Stils mit geschickter Handhabung von Klischees.

Die Platte fesselt jedoch durch ihre interpretatorische Qualität. Die Sopranistin Judith Nelson und der im Timbre von einer kernigen, voluminösen Altistin kaum mehr zu unterscheidende Kontratenor René Jacobs — so ähnlich dürfte einst ein Alt-Kastrat geklungen haben — singen diese Musik nicht nur technisch souverän, sondern wissen auch mit ihrem Affektengehalt virtuos zu jonglieren. So kommt zum Beispiel der leicht ironische Unterton von „Lacrime mie" ebenso deutlich wie unaufdringlich heraus. Das Instrumentarium beschränkt sich auf einen klangschön gespielten Basso continuo. A. B.

Franz Schubert (1797—1828)

Eine Schubertiade: Neunzehn Lieder, darunter „Die Forelle", „Im Frühling", „Ellens Gesänge", „Der Hirt auf dem Felsen", „Auf dem Strom"; mehrere Tänze, Impromptus und Moments musicaux für Klavier

Judith Nelson, Sopran; Jörg Demus, Hammerflügel; Alfred Prinz, Klarinette; Franz Söllner, Horn (Aufnahme 1979: Kamikowsky; Tontechnik: Studio Polyhymnia, Wien)

Harmonia mundi Frankreich (Vertrieb EMI)
HM 1023/24 25,60 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Sogenannte Schubertiaden nachzustellen, also zu Moritz von Schwinds berühmtem Gemälde sozusagen die Musikkonserve zu liefern, hat man schon des öfteren versucht. Solche Unterfangen scheinen mir indes im Kapitel des Historismus der Kategorie der Selbsttäuschungen zuzuordnen zu sein; zumindest ist die vorliegende Zusammenstellung mit in der Mehrzahl späten Liedern und Klavierstücken auf der einen Seite (die z.T. zu Schuberts Lebzeiten unbekannt waren) und frühen Klaviertänzen auf der anderen durchaus kein Versuch, eine historische Schubertiade zu rekonstruieren, sondern eine unverblümte Blütenlese, der man ein paar falsche Federn zugeschmückt hat. Das erklärt auch, warum man einen Balaschowits-Flügel von 1840 nahm (als Schubert also längst dem Zugriff der Schubertianer in den anderen Zustand entronnen war), für die Blasinstrumente aber nicht auf historische zurückgriff. Diese Unschärfezone durchzieht auch die Interpretationen als solche, weil Jörg Demus nichts von eingehaltenen Tempi hält, sondern so viel „Gefühl hinlegt", daß man glaubt, das Schwanken eines Betrunkenen akustisch wahrzunehmen. Dazu paßt das helle, fast weiße Timbre von Judith Nelson überhaupt nicht, zumal Demus seinem Hammerflügel so viel an Kolorierungskünsten entlockt, daß beider Zusammenwirken oft wie eine unfreiwillige Parodie wirkt. Dabei singt die Nelson, trotz einiger idiomatischer Fehler (falschen Vokalfarben, fehlerhafter Stimmbarmachung von stimmlosen Konsonanten), im ganzen recht zuverlässig (nur für den „Hirt auf dem Felsen" fehlt ihr die nötige Evokationskraft in der Stimme). Auch die Wiener Instrumentalisten zeigen sich den Aufgaben gewachsen (der Hornist kann allerdings den unvergleichlich für Peter Schreier blasenden Dresdner Kollegen Peter Damm nicht vergessen machen), wobei nur die sehr nahe Mikrophonplazierung der Klarinette die Balance stört. Insgesamt aber kommt das Programm über den Zustand des gehobenen Mißverständnisses nicht hinaus. Klanglich gibt es ein paar Schärfen, und auch die Pressung der französischen Harmonia mundi ist — entgegen meinen sonstigen Erfahrungen mit dieser Firma — nicht astrein. U. Sch.

Robert Schumann (1810—1856)

Liededition, Band III: u.a. 6 Lenau-Gedichte und Requiem op. 90; Lieder des Harfners aus Goethes „Wilhelm Meister" op. 98a; Vier Husarenlieder op. 117; Schön Hedwig op. 106; Zwei Balladen op. 122

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Christoph Eschenbach, Klavier
(Produktion und Aufnahmeleitung Cord Garben; Tonmeister Karl-August Naegler, Hans-Peter Schweigmann; Schnitt Reinhild Schmidt)

DG 2740 200 (3 LP) 59 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Mit diesem dritten, zwischen 1975 und Ende 1977 aufgenommenen Band ist die Robert Schumann gewidmete Liededition Fischer-Dieskaus und Eschenbachs am Ziel angelangt. Besser allerdings würde man sagen: am Ende, denn im editionstechnischen Sinn ist das Ziel nicht erreicht. Das hat die Deutsche Grammophon, der ihre Monopoleditionen à la Fischer-Dieskau schon einigemal vorgeworfen wurden, offenbar auch eingesehen und im September 1979 Edith Mathis für eine Produktion der Frauenlieder Schumanns gewonnen. Ob die dann mit den vorliegenden drei Bänden voller „Männerlieder" komplett sein wird, wage ich allerdings zu bezweifeln, denn manchmal hat man den Eindruck, Fischer-Dieskau würde nicht nur aus geschlechtstypischen Gründen auf bestimmte Lieder verzichten, sondern auch aus qualitativen. Wenn er beispielsweise (wogegen ja nichts einzuwenden ist) aus dem op. 107 das Mörike-Lied „Die Gärtnerin" (übrigens mit einer anders rhythmisierten Prosodie als in Hugo Wolfs Vertonung) singt, dann frage ich mich, warum er sich nicht an „Im Wald" oder (sogar!) „Herzeleid" aus demselben Zyklus wagt; zwar ist letzteres ein Ophelia-Lied, aber nicht im Sinne von Rollenlyrik. Ähnliche Fragen muß man in anderen Fällen stellen, wobei sich eben der Verdacht aufdrängt, daß Lieder wie „Röselein, Röselein" oder „Blume der Ergebung" selbst einem Fischer-Dieskau Zweifel einjagten, ob er diesem süßlichen Kitsch mit seinen Interpretationsmitteln beikommen könne. Abstrus ist das Auswahlprinzip jedenfalls im Fall der Lieder nach Goethes „Wilhelm Meister", wo wir jetzt zwar den Harfner hören, nicht aber Mignon und Philine. Selbst wenn Edith Mathis diese „nachliefern" sollte, ist — wie auch im Fall der „Myrthen" — das kompositorische Prinzip der Abwechslung durchbrochen (es sei denn, jemand machte sich die Mühe, aus den einzelnen Kassetten die richtige Abfolge für sich zu „rekonstruieren"). Dieser prinzipbedingte Einwand ist um so gravierender, als die beiden Interpreten mit diesen Liedern aus der letzten Schaffenszeit des Komponisten konkurrenzlos sind; das gilt in vielen Fällen buchstäblich, aber selbst dort, wo (etwa mit Peter Schreier oder Bernard Kruysen) einzelne Liedgruppen mit anderen Interpreten auf Platte vorliegen, sind Fischer-Dieskau und Eschenbach nicht zu schlagen. Das liegt einmal an den Liedern selber, die — etwa in den Lenau-Liedern op. 90 (mit dem nachgeschobenen „altkatholischen" Requiem) und ganz besonders in den Gesängen des Harfners — keine Miniaturen mehr sind (obwohl es auch beim späten Schumann noch Genrebilder gibt). Die Interpreten befolgen dieses Moment der Zeitstreckung in dem Sinn, daß sie (sie sind ja beide Manieristen!) auf ein Gutteil an Detailaffektation verzichten. Das gilt auch für ein Strophenlied wie das Eichendorff-Gebet „Komm Trost der Nacht" („Der Einsiedler" op. 83 Nr. 3), wo die etwas überpointierte Dynamisierung durch ihre strophische Wiederholung sozusagen im Zeitfluß selber relativiert wird (wiederholte Effekte steigern sich nicht, sondern schleifen sich ab). So gibt es sogar, wie in dem ersten Lied aus op. 89 („Es stürmet am Abendhimmel", einem für Schumann seltenen Fall von Naturlyrik), einen untertreibenden Einsatz artikulatorischer Mittel zu konstatieren. Das nun bedeutet keineswegs, daß Fischer-Dieskau auf alle bekannten Mätzchen verzichtete; manchmal hat man den Eindruck, daß die auch ihn belastende Unbekanntheit der meisten Lieder ihn Rückhalt bei „Stilmitteln" wie aspirierten Anfangsvokalen, über den eigentlichen Zeitwert gedehnten l- und w-Anlauten oder bis kurz vor dem Triller tremolierenden Sforzati (etwa beim Auftritt des Löwen in Schillers Ballade „Der Handschuh") suchen läßt. Dies indes sind vernachlässigbare Details gegenüber dem Vorzug, die späten Schumann-Lieder endlich in einer Interpretation auf Platte zu haben: ein erster Schritt auf das von Werner Oehlmann in seinem Liedführer bei Reclam formulierte Ziel: „Das Große in Schumanns spätem Liedschaffen zu entdecken und zu würdigen, ist eine Aufgabe, die noch geleistet werden muß." Daß beileibe nicht alles in diesem Spätwerk „groß" ist, wird von Oehlmann in Verbindung mit der Krankheit des Komponisten gebracht; Karl Schumann bietet in seinem informativen Begleittext zur Kassette die These vom „einsamen Weg des späten Schumann als einen konsequenten Gang an die Grenzen der romantischen Ausdrucksmöglichkeiten" an. Hört man aber etwa einen Gesang wie „Herbstlied" aus op. 89 (oder auch „Resignation" aus op. 83), dann erscheint einem die 1849 konstatierbare Gemütsverfinsterung bei Schumann als ein Reflex auf die nicht zu Ende gebrachte Revolution, selbst und vor allem dann, wenn sich das Herbstlied nach dem cis-moll-Hauptsatz in eine arpeggienselig-bündische Rhetorik steigert: reiner Ausdruck von surrogathaftem Utopismus! Andrerseits wirken die 1851 komponierten vier Husarenlieder op. 117 nach Lenau gar nicht wie ein krampfhafter Reflex auf die nationale Befreiungseuphorie von 1813, sondern gerade in ihrer martialischen Rhythmisierung erstaunlich reich an Zwischentönen; das gilt besonders für den schleichend-düsteren Fortgang des letzten Lieds, aus dem sich die Dur-Wende des Klaviersatzes wie ein Traum vom ewigen Frieden erhebt. Daß man beim oft einigermaßen mühevollen Abhören der drei Platten solche Assoziationen haben kann, ist dem Engagement der Interpreten zuzuschreiben, die hier mit großem Einsatz und Risiko arbeiten. Schwache Darstellungen, wie etwa im tempomäßig zu wackligen Requiem aus op. 90, gibt es ganz selten, und geradezu ein Akt der Wiedergutmachung an dem in diesem Fall völlig unterschätzten Schumann sind die Gesänge des Harfners. Besonderen Wert erhält die Kassette nicht nur dadurch, daß Christoph Eschenbach dem sehr variablen Klaviersatz mit völligem Verzicht auf säuselnde Effekte gerecht wird, sondern auch, daß neben den frühen Liedern (Werk ohne Opus 21, aus dem Jahre 1828) die drei Balladen enthalten sind, in denen sich Schumann im Genre des Mimodramatikers versuchte: „Schön Hedwig" sowie „Der Heideknabe" nach Hebbel, „Die Flüchtlinge" nach Percy Bysshe Shelley. Man kann darüber zweifeln, ob es richtig war, Dietrich Fischer-Dieskau diese „Declamation mit Begleitung des Pianoforte" anzuvertrauen (als Sprecher von Texten wie diesen drei Melodramen wirkt er immer etwas laienhaft): auf jeden Fall haben wir nun auf Platte auch diese Versuche Schumanns, die Grenzen des romantischen Kunstlieds in die Zukunft zu verschieben.

Der Bedeutung der Kassette angemessen ist die klare, wenngleich nicht absolut gleichbleibende Klangqualität; leider ist — wahrscheinlich in der Hektik des Weihnachtsgeschäfts — bei Überspielung und Pressung einiges schief gelaufen, da die Platten bei dynamischen Spitzen klirren und andere Störgeräusche aufweisen. U. Sch.

Benson and Hedges Music Festival 1977

Musik von Franz Schubert und Benjamin Britten

Elly Ameling, Sopran; Janet Baker, Mezzosopran; Peter Pears, Tenor; Hermann Prey, Bariton; Dalton Baldwin, Clifford Curzon, Leonard Hokanson, Graham Johnson, Swjatoslaw Richter, Klavier; Osian Ellis, Harfe; Julian Bream, Gitarre; William Pleth, Violoncello; Rodney Slatford, Kontrabaß; Alan Civil, Horn; Amadeus-Streichquartett
(Produzent James Burnett)

CBS 79316 (3 LP)

Interpretation	5—9
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8—10

In einer stillgelegten Brauerei bei Aldeburgh veranstaltete die englische Zigarettenfirma Benson and Hedges im Herbst 1977 Kammermusikfestspiele, die ausschließlich Schubert und Britten gewidmet waren und deren Originalität darin bestand, daß sie kein festes Programm vorsahen. Bei dieser „Schubrittenniade" saßen die Interpreten zwanglos auf dem Podium, tranken — ähnlich wie die Zuhörer — ein oder zwei Gläser Wein und sangen oder spielten dann gerade das, was die Stimmung des Augenblicks ihnen eingab. Aus den Livemitschnitten der neun Konzerte hat nun die CBS eine Auswahl getroffen, und wenn diese erst zwei Jahre nach dem Fest erscheint, so wohl nur deshalb, weil alle Mitwirkenden merkwürdigerweise bei anderen Schallplattenfirmen unter Vertrag stehen, mit denen die Genehmigung zur Publikation vorher ausgehandelt werden mußte. Dank dem kooperativen Geist der Beteiligten wurde diese denn auch erteilt, allerdings daran auch die Bedingung geknüpft, daß Aufnahmen bestimmter Werke, die die betreffenden Firmen (Decca, DG, EMI und RCA) mit denselben Künstlern im eigenen Repertoire führen, nur auszugsweise veröffentlicht werden durften. Von dieser restriktiven Maßnahme am empfindlichsten getroffen ist die zweite Platte, die neben Schuberts einzelnem Quartettsatz in c-moll D. 703 lediglich die letzten zwei Sätze des populären Forellenquintetts sowie die mittleren Sätze des einzigartigen und sublimen Streichquintetts in C-dur vom Spätsommer 1828 enthält. Bruchstückhaft wirken

auch auf der ersten Platte die aus ihrem Zusammenhang herausgerissenen und von Hermann Prey kaum mehr als durchschnittlich interpretierten fünf „Winterreise"-Lieder. Einen weit stärkeren Eindruck hinterlassen auf der Rückseite fünf längere und zum Teil selten zu hörende Liedkompositionen („Der Unglückliche" D. 713, „Amalia" D. 195, „Sehnsucht" D. 636, „Der Jüngling am Bach" D. 30 und „Der Flüchtling" D. 402), deren schwierige Gestaltung Janet Baker — trotz geringfügiger Intonationsschwankungen und gelegentlichem Straucheln über einige Wörter — überzeugend gelingt, die dadurch ihre Wandlungsfähigkeit erneut unter Beweis stellt. Mit je einem Menuett und Trio aus der G-dur-Fantasiesonate op. 78 (D. 894) für Klavier in der bekannten Gitarrentranskription von Julian Bream und aus dem frühen Streichquartett in B-dur D. 112 sowie vier Volksliederbearbeitungen von Britten und dem Zwischenspiel für Soloharfe aus dessen „Ceremony of Carols" bringt die fünfte Plattenseite eine bunte Mischung, deren vorwiegend heiterer Charakter nur durch Schuberts Vokalduette („Mignon" und „Der Harfner" D. 877/1; „Licht und Liebe" D. 352) ernstere Akzente erhält. Höhepunkte sind indes für den Rezensenten ohne jeden Zweifel die jeweils zu Beginn und am Schluß dieses Festspielquerschnitts stehenden Kompositionen: Schuberts Des-dur-Scherzo D. 593/2, A-dur-Andante D. 604 und vier Ländler D. 366/1, 3, 5, 4 in einer exemplarischen Darstellung von Swjatoslaw Richter sowie Brittens tiefbewegende Lobgesänge II („Abraham und Isaak" op. 51) und III („Noch fällt der Regen" op. 55, mit einer von Alan Civil fabelhaft geblasenen Hornpartie), die in Janet Baker und Peter Pears, von Graham Johnson am Klavier meisterhaft assistiert, geradezu ideale Interpreten gefunden haben. An überzüchteten Studioproduktionen gemessen, läßt die Aufnahme zwar höchste technische Perfektion und Klarheit vermissen, dafür zeichnet sie sich durch Spontaneität und Atmosphäre aus, welche die geringen Nachteile bei weitem aufwiegen. J. D.

Vokale Kammermusik am russischen Zarenhof

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840—1893): Legende, nach op. 54/5; Morgendämmerung op. 46/6; Nicht Worte, mein Freund op. 6/2 — **Alexander Gretschaninow (1864—1956):** Zwei Fabeln (Der Frosch und der Ochse; Der Schwan, der Hecht und der Krebs); Vision — **Michael Glinka (1804—1857):** Über die stille Erde; Zigeunerlied — **Nikolaj Rimskij-Korsakow (1844—1908):** Engel und Dämon op. 52/2 — **César Cui (1835—1918):** Sieben Vokalquartette op. 59

New York Vocal Arts Ensemble, Leitung Raymond Beegle

Turnabout TV 34686	12,80 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9/7

Wie spärlich ein Großteil der russischen Vokalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts auf Schallplatten repräsentiert ist, macht diese knappe Anthologie deutlich. Sie enthält nicht nur wertvolle und kaum bekannte Kompositionen, für die es weit und breit so gut wie keine Konkurrenzeinspielung gibt und deren Entdeckung durchaus lohnt — neben einem Lied und zwei Duetten vorwiegend Quartette mit oder ohne Klavierbegleitung —, sondern besticht auch durch die Sensibilität, mit der diese delikaten Miniaturen dargeboten werden. Zu loben ist insbesondere die solistische Besetzung der mehrstimmigen Gesänge, und man kann eigentlich nur bedauern, daß die Damen und Herren, die sich 1971 zum New York Vocal Arts Ensemble zusammengeschlossen haben, — aus Bescheidenheit? — nicht namentlich genannt werden. Eine sorgfältigere Präsentation hätte die Platte verdient: der nur in englischer Sprache abgedruckte Hüllentext beschränkt sich auf kurze Inhaltsangaben ohne nähere Identifikation der einzelnen Stücke. Die Fertigungsqualität des Rezensionsexemplars ließ einiges zu wünschen übrig. J. D.



Oper

Gioacchino Rossini (1792—1868)

Otello (Gesamtaufnahme)

José Carreras (Otello), Frederica von Stade (Desdemona), Gianfranco Patine (Iago), Salvatore Fisichella (Rodrigo); Soli, Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra, Dirigent Jesús López Cobos

Philips 6769 023 (3 LP)	59 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Wenn man diese stereophone Erstaufnahme von Rossinis 1816 (im gleichen Jahr wie der „Barbier") uraufgeführtem „Otello" gehört hat, fragt man sich angesichts so vieler Schönheiten, warum sich das Werk nicht im Repertoire behaupten konnte. Das dürfte zunächst einmal am Text liegen, der sich (von Francesco Maria Berio eingerichtet) von Shakespeares Tragödie fortbewegt, und zwar in Richtung auf dessen Quellen. In der Shakespeare-Trunkenheit der romantischen Bewegung, auch jenseits der Alpen, war das ein Fehlgriff, der nie wieder in der Rezeptionsgeschichte des Werks korrigiert werden konnte — um so weniger, als Arrigo Boitos Einrichtung des Werks für Verdi Shakespeare sehr geschickt für die Gegebenheiten des Musiktheaters ummodelte. So empörte sich etwa Lord Byron nach der Uraufführung von Rossinis Oper in Neapel: „Sie haben den ‚Othello' zu einer Oper verunstaltet. Musik gut, ... doch was den Text betrifft! Alle echten Szenen mit Iago weggelassen und statt dessen der größte Unsinn: das Taschentuch (Desdemonas) hat sich in einen Liebesbrief verwandelt." Und Stendhal berichtete, er sei von der Musik „so elektrisiert, erschüttert und überwältigt", daß er dazu am liebsten ein eigenes Libretto erfinden wolle. Natürlich können solche zeitgenössischen Mißfallensäußerungen dem Textbuch gegenüber die Erfolglosigkeit des Werks nicht hinreichend erklären — schließlich sind wir ja längst so weit, daß wir etwa das Textbuch vom „Troubadour" für ein Kunstwerk sui generis halten...

Es ist letztlich Rossinis Musik selber, die einem Erfolg des Werks im Wege stand und steht. Die siebzig Jahre, die zwischen Rossinis und Verdis „Otello" liegen, erscheinen einem heute wie der Unterschied zwischen der „prima" und „seconda prattica" — zumindest ist Rossinis Werk noch in die Praktiken der Opera seria des 18. Jahrhunderts eingebunden. Das wird vielleicht am deutlichsten, wenn man Desdemonas Lied von der Weide in beiden Fassungen vergleicht. (Von da an, zu Beginn des dritten Akts, folgt Rossini übrigens Shakespeares Handlungsablauf.) Während Verdi die Szene benutzt, um einen naiven und reinen Charakter zu porträtieren, so etwas wie die Unschuld der Natur in Menschengestalt, zeigt uns Rossini Desdemona paradoxerweise als ein Kunstprodukt mit schlechtem Gewissen. Sie hatte wegen ihrer heimlichen Verbindung mit dem Mohren — zumindest für ihren Vater — die „Ehre" des Namens (als gesellschaftliches Signum) verraten. Das spielt vor dem Weidenlied in die Handlung hinein, wenn ein Gondoliere hinter der Szene ein Lied aus Dantes „Inferno" anstimmt: Es geht da um die Episode um die Ehebrecher Paolo und Francesca da Rimini, die Desdemona im Unterbewußtsein auf sich selbst bezieht. Die Trauer und Schuld, die sie empfindet, umfaßt nicht nur ihre eigene — sozusagen biologische — Existenz, sondern bettet diese in einen größeren Kunstzusammenhang ein. Hier wird also nicht, wie in Verdis bewußter Simplizität, Psychologie betrieben, sondern das Augmentationsprinzip der Barockkunst angewandt. Rossini spielt mit der kunstvollen Anreicherung des thematischen Materials, wenn er die einzelnen Strophen des Lieds immer mehr mit Verzierungen ausschmückt, ehe es nach dem kurzen Sturmzwischenspiel (wie bei Verdi: Natur als Spiegel der Seele) zur verzierungslosen Reprise kommt, die das Kunstmaterial wieder im sozusagen unvollendeten Zustand präsentiert. Das alles hat mit Psychologisierung und Realismus nichts zu tun; Rossini hat vielmehr eine Musik geschrieben, deren Zeitentfaltung mit dem dramaturgisch „richtigen" Zeitablauf und dem heutigen Zeitempfinden eines Hörers nichts gemein hat — und eben darauf weiß der Dirigent Jesús López Cobos sich und seine Mitwirkenden einzustellen. So ist eine Einspielung zustande gekommen, die nie den vordergründigen Effekt sucht und auch nicht die Konkurrenz mit Verdi, sondern die Eigengesetzlichkeit der Musik. Das gelingt, weil Orchester und Chor — wie zu erwarten war — vorzüglich agieren, vor allem aber auch, weil die Sänger hervorragend sind. Das gilt für José Carreras und Frederica von Stade, aber auch für die anderen, so daß besonders die Finali Rossinis Werk überzeugend gerecht werden. Wie heikel das Werk ist, zeigt etwa die Tatsache, daß neben Otello auch Iago und Rodrigo Tenöre sind: letzterer sogar ein „tenore di grazia" mit hochkomplizierten Koloraturen. Und da ist eine Entdeckung zu vermelden: denn wie der Sizilianer Salvatore Fisichella mit dieser Fioritur fertig wird, ist für heutige Verhältnisse schon erstaunlich. So ist, bei sehr präsenter, in der Räumlichkeit etwas enger Klangqualität eine Aufnahme entstanden, die Rossinis „Otello" vom Odium befreit, ein Nebenwerk zu sein — leider wird die mit Vorechos, Knackern und blubbernden Bläschen aufwartende Pressung diesem Rang nicht gerecht. U. Sch.

Giuseppe Verdi (1813—1901)

Un ballo in maschera (Gesamtaufnahme)

José Carreras (Riccardo), Montserrat Caballé (Amelia), Ingvar Wixell (Renato), Patricia Payne (Ulrica), Sona Ghazarian (Oscar); Soli, Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Dirigent Colin Davis

Philips 6769 020 (3 LP)	59 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die zuletzt erschienene „Maskenball"-Aufnahme (abgesehen von dem hervorragenden Callas-Remake, dirigiert von A. Votto) war die unter Riccardo Muti bei der EMI: eine in ihrer Detailverbissenheit an Toscanini gemahnende Interpretation. Die nun von Philips vorgelegte Neuaufnahme erinnert an Toscaninis Vorbild nur in einer Beziehung: in dem gelegentlichen Mitbrummen des Dirigenten. Nicht, daß die von Colin Davis geleitete Aufnahme schlecht wäre — als Liveproduktion würde sie in jedem Opernhaus der Welt Beifallsstürme erhalten —, aber den medienspezifischen Anforderungen an eine Studioproduktion wird sie nur teilweise gerecht. Dafür sind drei Gründe anzuführen: einmal die im orchestralen Bereich nicht tief und genau genug lotende Interpretation; zum zweiten eine Fehlbesetzung wie die des völlig unidiomatisch klingenden Ingvar Wixell als Renato, der zudem durch sein waberndes Vibrato die Partie in eine durchgehende Grauzone zwingt; drittens das Interpretationsverhalten Montserrat Caballés, das nicht bestimmt wird von einem erkennbaren Willen, einer Notenschrift zum Leben zu verhelfen, sondern jenem anderen, die eigene Stimme möglichst so einzusetzen, daß ihre Unfertigkeiten nicht auffallen. Besonders deutlich wird das im großen Liebesduett des zweiten Akts, weil hier die Caballé einem Sänger gegenübersteht (José Carreras), der Partiturnähe und Stilsicherheit in einem Maße verbindet, wie wir es seit den Glanzzeiten eines Carlo Bergonzi im italienischen Fach nicht mehr erlebt haben. Wenn in besagter Szene, nachdem die Musik beim Liebesgeständnis Amelias den Tenuti der Caballé zuliebe schon zum Stillstand gekommen ist, schafft es Carreras, das mit dem emphatischen Septimsprung beginnende Duett-Thema im geforderten Sinn zu artikulieren: leggierissimo e legato; bei der Caballé dagegen, die weder die eine noch die andere Vortragsweise beherrscht, werden in den Musikfluß völlig sinnwidrige Portamenti geschoben, um einen Pseudoeindruck von Legato zu

OPTONICA 9100.
Die neue HiFi-Oberklasse.

HiFi-Normen sind für Anlagen der absoluten Spitzenklasse nur die Startlinie, hinter der die außergewöhnliche Leistung beginnt.

Mit der OPTONICA 9100 wurde ein Konzept realisiert, das in Technik und Design neue Dimensionen eröffnet. Sie bietet eine Fülle technischer Details, die selbst für die Oberklasse außergewöhnlich sind.

Herausragend vor allem die Digitaltechnik für absolute Präzision in der Einstellung und Steuerung. Sie ist der Grund für die fehlerfreie und originalgetreue Wiedergabe (Kenner sagen, daß OPTONICA 9100 wie eine Life-Aufführung klingt).



Auch der Bedienungskomfort ist unübertroffen: Sie brauchen auf Schallplatten und Kassetten nicht mehr die Stücke zu suchen, die Sie hören möchten. Sie tasten nur Ihr Programm ein – bis zu 15 Titel in beliebiger Reihenfolge. Das APMS-Suchsystem findet den Anfang jedes Stückes taktgenau. Beim Bandprozessor können Sie unabhängig davon mit dem APSS-System das laufende Musikstück wiederholen oder das nächste anwählen.
Selbstverständlich sind alle Funktionen über Infrarot-Fernbedienung steuerbar.

Sie erkennen bereits am slim-line-design, daß hier vom Schallplattenvollautomat bis zum Kraftverstärker Geräte nach einem einheitlichen technischen Konzept aufgebaut und zu einer Präzisionsanlage verbunden wurden. Voll kompatibel in der Höchstleistung der einzelnen Geräte.

Wenn Sie höchste HiFi-Ansprüche haben und Ihr Geld gut anlegen wollen, wird die OPTONICA 9100 Sie überzeugen. OPTONICA wird von guten Fachhändlern und den Fachabteilungen der Kaufhäuser geführt. Wir senden Ihnen gern den neuen Prospekt und einen Bezugsquellennachweis.

RP-9100 H/HB
Direktgetriebener HiFi-Stereo-Plattenspieler mit separatem Tonarm-Motor, APMS-Titelsuchlauf mit Speicher, Plattengroßendetektor, Fernsteuerung

ST-9100 H/HB
HiFi-UKW/MW-Stereo-PLL-Synthesizer-Tuner mit Mikroprozessor-gesteuerter Computerelektronik und 5 Abstimmarten

AD 200 T H/HB
Programmierbarer Quarz-Timer mit bis zu 42 Schaltschritten pro Woche.

SO-9100 H/HB
HiFi-Stereo-Vorverstärker mit Voll-FET-Verstärkerschaltung und MC-Phonoeingang.

SX-9100 H/HB
HiFi-Stereo-Kraftverstarker mit Voll-FET-Schaltung, Spectrumanalizer und flussiggefüllter Endstufenkuhlung.

RT-9100 H/HB
Elektronischer Bandprozessor mit 2-Motorenantrieb, DUAL-Capstan und Quarz-PLL-Servomotor für Tonwelle, Vor- und Hinterbandkontrolle, auf jede Bandsorte individuell einstellbar (auch Reineisen), APMS, APSS und Fernsteuerung

H = silber metallic

HB = braun metallic

Die neue OPTONICA-Serie umfaßt außer der Geräteklasse 9100 die Modellreihen 5100 (für den Einstieg in die HiFi-Klasse) und 7100 (für hohe HiFi-Ansprüche).

OPTONICA hifi SYSTEME

SHARP

Deutschland:
SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH
Sonninstraße 3, 2000 Hamburg 1
Tel. 040/28 51-1

Österreich:
KAPSCH & SÖHNE A.G.
Wagenseilgasse 1, 1121 Wien
Tel. 0222-83 45 21

Schweiz:
DEWALD AG
Seestraße 561, 8038 Zurich
Tel. 01-45 13 00

Niederlande:
SENFOR B.V. SOUND
De Lasso 4
2371 GV Roelofarendsveen
Tel. 01713-9014

verbreiten: hier sind die Sänger stilistisch so weit auseinander, wie sie dramaturgisch vereint sein sollten. Das ist nur ein Beispiel für viele, um die interpretatorischen Divergenzen dieser Aufnahme zu verdeutlichen. Man merkt ihr an, daß sie nicht von einem durchgehenden Interpretationswillen beherrscht wird, und das mindert natürlich ihren diskographischen Stellenwert. Herausragend ist einzig José Carreras — und das ist wohl zu wenig im Konkurrenzvergleich. Zu den noch nicht erwähnten Darstellern wichtiger Rollen: Patricia Payne singt die große Beschwörungsszene der Ulrica grosso modo, ohne sich an Verdis minuziöse Vortragsbezeichnungen zu halten, und Sona Ghazarian ist als Oscar vergleichsweise blaß, dafür aber weitgehend partiturnahe. Gut sind die Chöre, wie überhaupt die Finali einen überzeugenden Eindruck machen — nicht zuletzt dank Carreras, der sowohl dem Lachquintett am Ende des ersten Aktes mit seinem flexiblen Ton wie dem Schluß mit seiner nobel geführten Stimme wichtige Positiveindrücke aufzwingt. Die Klangqualität ist sehr gut durchhörbar, wenngleich ich mir eine breitere Staffelung vorstellen könnte; die Pressung, fast ohne jedes Vorecho, weist nur gelegentlich leichte Laufgeräusche auf. U. Sch.



Jacques Offenbach (1819—1880)

Hoffmanns Erzählungen (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache)

Siegfried Jerusalem (Hoffmann), Jeanette Scovotto (Olympia), Norma Sharp (Giulietta), Julia Varady (Antonia), Dietrich Fischer-Dieskau (Lindorf, Coppelius, Dapertutto, Dr. Mirakel), Ilse Gramatzki (Muse-Niklaus); Soli, Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Dirigent Heinz Wallberg

(Produktion Helmut Storjohann, Theodor Holzinger; Aufnahmeleitung Christfried Bickenbach; Tonmeister Alfons Seebacher; Mischung Wolfgang Gülich)

EMI 157-45351/53 Q (SQ) (3 LP) 59 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Die erste stereophone Einspielung von Offenbachs Oper in deutscher Sprache dürfte sicherlich vorhandenen Marktbedürfnissen entsprechen; schließlich hat sich der alte EMI-Querschnitt mit Rudolf Schock in der Hauptrolle als Dauerbrenner erwiesen. Wenn nun eine neue Gesamtaufnahme sozusagen durch Markterhebungen ökonomisch abgesichert ist — zudem dadurch, daß es sich um eine Koproduktion zwischen der EMI und dem Bayerischen Rundfunk handelt —, stellt sich natürlich die Frage um so heftiger, warum die Produzenten nicht die Chance genutzt haben, die Käufer mit einer gereinigten Fassung bekanntzumachen. Aber statt die Forschungsergebnisse Fritz Oesers zu nutzen, wurde wieder einmal auf das in seiner Authentizität fragwürdige Material (in der Rezitativfassung Guirauds) zurückgegriffen. Offenbar wird der Käufer für so dumm gehalten, daß er es ablehnt, sich von liebgewordenen falschen Gewohnheiten zu trennen: eine wunderbare Voraussetzung, die Wiederkehr des immer Gleichen gewinnbringend zu feiern! Hat man diesen Ärger über die Neuaufnahme erst einmal verwunden, ist zu konzedieren, daß da eine Besetzung zusammengebracht wurde, wie sie zur Zeit kaum besser vorstellbar sein dürfte (selbst für die Minirolle der Stimme von Antonias Mutter wurde eine so eminente Künstlerin wie Hanna Schwarz verpflichtet — aber leider durch häßliche Verhallung entstellt). Allerdings muß in dieser Beziehung eine gravierende Ausnahme gemacht werden: Heinz Wallberg ist nicht in der Lage (besonders schmerzlich wird das im langweilig dirigierten Antonia-Akt), sein Orchester zu flexibler Phrasierung zu animieren. So ist eine Aufnahme entstanden, die kreuzbrav wirkt und kaum je einmal den Spezifika von Offenbachs Idiom gerecht wird. Das ist nicht nur eine künstlerische Frage, sondern teilweise auch durch das benutzte Material und die Klangtechnik verschuldet, die so viel Nachhall absondert, daß enger mensurierte Artikulationsweisen kaum möglich erscheinen (zudem wird das Orchester in der Balance etwas benachteiligt). Trotzdem hat die Produktion ihre Meriten, und zwar im vokalen Bereich (auch die Leistungen des Chors sind gut). Vor allen anderen muß Siegfried Jerusalem erwähnt werden, der jene schnelle Artikulationsart hat, von der das Münchner Rundfunkorchester und sein Chefdirigent nur träumen können. Er bringt nicht nur die heiklen Intervallsprünge der Ballade von Kleinzack so gut heraus wie kaum ein deutscher Tenor der Nachkriegszeit (Wunderlich habe ich als Hoffmann nicht gehört), wird aber auch der Legatoseligkeit seiner romanzenhaften Äußerungen voll gerecht. Hier ist endlich wieder einmal ein deutscher Tenor, der nicht nur die Stimme richtig sitzen hat, sondern auch sprachlich sauber artikuliert. In bester Form präsentiert sich auch Dietrich Fischer-Dieskau als sein Widersacher: auf „dämonische" Zutaten verzichtend, dafür aber mit einem bei ihm seltenen Vertrauen in musikimmanente Interpretationsmittel aufwartend. Erstaunlich kohärent im qualitativen Sinn auch Hoffmanns Geliebte: Jeanette Scovotto als Olympia mit sauberer Koloraturtechnik (und sogar ein paar extra Fiorituren), Norma Sharp als Giulietta ohne falsche Drücker und Julia Varady, leider mit einem anfechtbaren Deutsch, als eine beseelte Antonia. Ilse Gramatzki als Niklaus erweist sich auch im Medium Schallplatte als ein Klasse-Mezzo, und selbst kleinere Partien sind mit Sängern wie Friedrich Lenz, Kurt Moll, Norbert Orth, Klaus Hirte und Günter Wewel gut bis hervorragend besetzt. Gerade dieses Besetzungsniveau läßt einen aber um so schmerzlicher der Chance nachtrauern, die mit dieser Produktion vergeben wurde: Ein authentischer „Hoffmann" für Deutschland dürfte in eine allzu ferne Zukunft entschwunden sein. U. Sch.

Jules Massenet (1842—1912)

Werther (Gesamtaufnahme)

Placido Domingo (Werther), Elena Obraztsowa (Charlotte), Arleen Augér (Sophie), Kurt Moll (Amtmann), Franz Grundheber (Albert); Soli, Kölner Kinderchor, Kölner Rundfunk-Symphonieorchester, Dirigent Riccardo Chailly

(Produktion Rainer Brock, Michael Horwath; Aufnahmeleitung Rainer Brock; Toningenieur Wolfgang Mitlehner)

DG 2740 212 (3 LP) 59 DM

Interpretation	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die seit etwa einem Jahrzehnt zu beobachtende Massenet-Renaissance führt mit der vorliegenden Neuproduktion (DG plus WDR Köln) erstmals zum stereophonen Double eines Hauptwerks des Komponisten. Erstaunlich daran, daß nach dem Pariser EMI-„Werther" von 1969 (HiFi-Stereophonie 2/70) nun sogar eine in Deutschland entstandene Produktion folgt (die wiederum durch die „Werther"-Aufführung im Münchner Nationaltheater 1977 initiiert worden sein dürfte). Der Abstand von einem Jahrzehnt gegenüber Georges Prêtres älterer Aufnahme macht sich denn auch klanglich bemerkbar: die DG-Aufnahme, im Leverkusener Forum entstanden, hat eine größere Dynamik, ein breiteres Frequenzspektrum und eine viel bessere Transparenz als die zum Vergleich dienende EMI-Aufnahme. Allerdings kostet dieser Fortschritt seinen Preis, denn die klangtechnischen Qualitäten der Neuaufnahme sondern sich vom Werk selber ab, werden zu einem Eigenwert. Wenn nach der bis zur momentanen Evidenz gediehenen und dann sogleich unterbrochenen Liebesszene am Ende des ersten Aktes nach Werthers Worten „Un autre son époux" über das Orchesternachwort eine Blechorgie schwappt, dann hat das mit dem von Massenet minuziös ausbalancierten Klangfarbeneffekt nichts mehr zu tun: hier setzt sich HiFi brutal über empfindliche Gleichgewichte hinweg. Leider ist das der Grundzug der Aufnahme, die den „Werther" in einer verfälschenden Vergröberung präsentiert. Die Schuld dafür ist beileibe nicht nur bei der Klangtechnik zu finden, sondern mindestens im gleichen Umfang bei den Künstlern. Was Riccardo Chailly, langjähriger Assistent Claudio Abbados an der Mailänder Scala, aus dem Kölner Rundfunk-Symphonieorchester hervorholt, gehört stilistisch etwa in die Ecke um Verdis „Ernani": Da wird Massenets stilisierte Larmoyanz in eine Spannung zwischen dem Grotesken und dem Sublimen gezwungen, daß einem — leider! — das Hören vergehen kann. „Kongenial" sind in dieser Beziehung auch die Gesangsprotagonisten. Die Aufnahme statuiert wieder einmal ein böses Exempel internationaler Starpolitik der Schallplattenfirmen. Daß Placido Domingo, alles andere als ein Verkörperer überempfindsamen Gemüts (eher ein Vertreter ungebrochener Virilität), für die Titelpartie verpflichtet wurde, ist gewiß nicht seiner Rolleneignung zuzuschreiben (ich fand auch schon seinen Münchner Werther weit unterhalb des Gebotenen); aber im Vergleich mit Elena Obraztsowa ist er fast noch ein Glücksfall. Die sowjetische Mezzosopranistin ist zunächst einmal der Partie vom Text her überhaupt nicht gewachsen: Ihr Französisch ist eine Parodie, und die Sängerin ist nicht einmal in der Lage, zwei aufeinander folgende Vokale ohne Hiat auszusprechen — bei einem so dem Wortklang und -duktus verpflichteten Werk eine Todsünde. Dann kann sie auch nur in einer Farbe singen, was sie wie eine Singmaschine wirken läßt (nur ihr unangenehmes Tremolo erinnert daran, daß da ein Mensch bei der Arbeit ist). Wenn sie in der schon erwähnten Szene (von der Briefszene erst gar nicht zu reden) Werther vom Tod ihrer Mutter und ihrer stellvertretenden Mutterschaft berichtet, wird sie zwar auf der abwärts sinkenden Tonskala — wie gefordert — leiser, aber die damit intendierte Verdunkelung der Stimme bei der Erinnerung an den Tod der Mutter findet nicht statt: Elena Obraztsowa könnte hier auch über den Vorzug von Plastiksknürsenkeln singen, es machte keinen Unterschied. Was dieses verhinderte Liebespaar betrifft, so kann man nur voller Seligkeit an Victoria de los Angeles und Nicolai Gedda in der Prêtre-Aufnahme zurückdenken (auch die anderen Mitwirkenden der Neuaufnahme, mit Ausnahme Arleen Augérs, bleiben — zum Teil aus idiomatischen Gründen — hinter den Darstellern der älteren Edition zurück). Das Scheitern dieses „deutschen" „Werther" ist insofern doppelt bedauerlich, als der den Platten beiliegende Einführungstext von Heinz Becker das Beste zum Thema ist, was mir in deutscher Sprache bekannt ist. Schade, denn so ist musikalisch eine Chance der Rehabilitierung des hierzulande unterschätzten Werks gescheitert. U. Sch.

Engelbert Humperdinck (1854—1921)

Hänsel und Gretel (Gesamtaufnahme)

Frederica von Stade (Hänsel), Ileana Cotrubas (Gretel), Christa Ludwig (Mutter), Siegmund Nimsgern (Vater), Kiri te Kanawa (Sandmännchen), Ruth Welting (Taumännchen), Elisabeth Söderström (Knusperhexe); Kinderchor der Kölner Oper; Gürzenich-Orchester Köln, Dirigent John Pritchard

CBS 79217 (2 LP)

Interpretation	6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Das ansonsten auf der Schallplatte nur sporadisch vertretene Kölner Gürzenich-Orchester scheint den Ruf eines Spezialensembles für Humperdincks „Hänsel und Gretel" zu besitzen. Nach der EMI spielte nun auch die CBS ihren Humperdinck in Köln ein. Daß beide Produktionen nicht übermäßig erfreulich sind, hat unterschiedliche Gründe. Keinesfalls trägt das von Günter Wand in fünfundzwanzigjähriger kontinuierlicher Arbeit zu einem hochqualifizierten Ensemble erzogene Gürzenich-Orchester die Schuld. Wenn man den sehr anspruchsvollen Orchesterpart dieser Oper nur als Klang-Background für an der Rampe lauthals agierende Sänger ansieht, wie es bei dieser Pritchard-Aufnahme wiederum der Fall ist (bei EMI-Wallberg war's nicht anders), wird kaum eine profilierte Orchesterleistung dabei herauskommen. Wie man die gut gearbeitete Partitur bis ins Detail auszuleuchten und dazu den Handlungsablauf in jeder Phase akustisch deutlich zu machen vermag, das hat noch jüngst Solti in seiner Wiener Aufnahme (Rezension HiFi-Stereophonie 2/79) demonstriert. Neben ihr erscheint diese mehr routinierte als sorgfältig durchgearbeitete Aufnahme ziemlich überflüssig.

Am ärgerlichsten ist die erste Szene im Elternhaus. Da Pritchard, Kölns Opernchef, offenbar einfach drauflossingen läßt und tatenlos zusieht, wie Christa Ludwig die heimkehrende Mutter mit der tobenden Ortrud verwechselt, entwickelt sich ein vokales Tohuwabohu, dessen unorganisierter Klangaufwand in keinem vernünftigen Verhältnis zur vergleichsweise harmlosen dramatischen Aktion steht, abgesehen davon, daß man kaum ein Wort versteht. Später befleißigen sich die beiden Hauptdarstellerinnen Frederica von Stade und Ileana Cotrubas zwar eines weit differenzierteren Singens, so daß von dieser Seite die Voraussetzungen für eine qualitätvolle Darstellung schließlich gegeben wären, aber es kommt nie zu einer Synthese der vordergründigen vokalen und der im Hintergrund allzu pauschal aufgenommenen instrumentalen Ebene, wie sie diese nachwagnerisch symphonisierende Musik selbstverständlich verlangt. Damit muß jedoch das gesamte Unternehmen als verfehlt angesehen werden. Die Frage, ob Elisabeth Söderström mit ihrem hellen Timbre eine sonderlich stimmtypische Hexe singt, ob sie nicht ständig ihr Heil in sprachlichem Chargieren suchen muß, ist demgegenüber zweitrangig.
Schade um den nicht uninteressanten, wenn auch Frau Adelheid Wettes Libretto mit allzu weit hergeholten Parallelen doch wohl überinterpretierenden Kommentar. Hätten sich Produzent und Dirigent nur halb soviel Gedanken über die Sache gemacht wie Karl Dietrich Gräwe, sie wäre besser geworden.

A. B.

Leoš Janáček (1854—1928)

Jenůfa (Gesamtaufnahme in tschechischer Sprache)

Gabriela Beňačková (Jenůfa), Naděžda Kniplová (die Küsterin Buryja), Vilém Přibyl (Laca Klemeň), Vladimír Krejčík (Števa Buryja), Karel Berman (Altgeselle); Soli, Chor und Orchester der Staatsoper Brünn, Dirigent František Jílek
(Aufnahme 1977/78 Staatsoper Brünn: Petr Reznìček, Milan Slavický; Tonmeister Otokar Tajovsk, Miloslav Kulhan)

Ariola Eurodisc Supraphon 300 260-435 (2 LP) 39 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	6

Zehn Jahre, nachdem die EMI in einer Koproduktion mit Supraphon die erste stereophone Aufnahme von Janáčeks „Jenůfa" vorgelegt hatte (HiFi-Stereophonie 7/70) kommt nun, nach der damaligen Prager Aufnahme, eine neue aus Brňo — diesmal als Koproduktion zwischen Supraphon und der Münchner Ariola Eurodisc (bzw. genauer: es handelt sich weniger um eine Koproduktion als um eine Übernahme). Und da zu derselben Zeit das ehrgeizige Projekt der englischen Decca, in Wien einen Janáček-Zyklus unter Charles Mackerras aufzunehmen, mit der „Sache Makropoulos" ins zweite Stadium getreten ist, scheinen — fünfzig Jahre nach seinem Tode — für den Komponisten rosige Zeiten anzubrechen. Aber der Schein trügt. Hatte schon Alfred Beaujean in der erwähnten Rezension der älteren Prager Aufnahme kein durchgehendes Gelingen konzedieren können, so bleibt die Neuaufnahme noch weiter hinter den zu stellenden Ansprüchen zurück. Der Grund dafür liegt vor allem in der Klangbalance. Die Supraphon-Techniker haben ein Klangbild produziert, das zwar den Sängern gerecht wird, das Orchester aber in eine akustisch kaum noch wahrnehmbare Ferne verpflanzt. So tritt beim Abhören mit der von J. M. Dürr edierten Partitur das groteske Faktum ein, daß man die vom Editor kenntlich gemachten Abweichungen von der Talich-Partitur (und der Berliner Erich Kleibers von 1924/27) akustisch nicht nachprüfen kann. Das Brünner Orchester erklingt aus solch wattierter Entfernung, daß Einzelheiten überhaupt nicht mehr auszumachen sind: eine schon skandalöse Fehlleistung. Aber das ist nicht der einzige Grund für den unbefriedigenden Eindruck, den die Kassette macht. Der Dirigent František Jílek legt das Werk ganz auf geschönte Sfumato-Wirkungen an. So gehen die entscheidenden Steigerungen im zweiten Akt völlig unter, und würde nicht die Kniplová statt der geforderten hohen Ces' nurmehr Geräusche erzeugen: man bekäme als Hörer von dem atemberaubenden Vorgang (einem Kindesmord) nichts mit. Leider ist die ganze Oper auf solche Verweichlichungseffekte angelegt, so daß die Aufnahme einer Verfälschung nahe kommt. Das ist insofern besonders bedauerlich, als Gabriela Beňačková ihrer Kollegin Libuše Domaninská in der älteren Aufnahme deutlich überlegen ist und eine fabelhafte Rollenidentität beweist. Naděžda Kniplová merkt man natürlich die zehn Jahre an, die seit der älteren Aufnahme vergangen sind, und obwohl sie nie eine Schönsängerin war, geht sie nun doch etwas weit; nicht, daß mich unangenehme Töne besonders störten, aber sie sind hier nicht mehr — wie früher — in ein interpretatorisches Konzept eingebunden. Der Laca ist in beiden Aufnahmen derselbe (ohne Verschlechterung in der neuen Aufnahme), den neuen Števa (Vladimír Krejčík) ziehe ich Ivo Zídek in der älteren Aufnahme vor; auch die kleinen Rollen sind in der Neuaufnahme gut bis sehr gut (der Altgeselle) besetzt. Aber das alles ändert nichts an dem fatalen Gesamteindruck. Der wird durch ständige Knack- und andere Nebengeräusche der Pressung nicht gerade verbessert.

U. Sch.

Giacomo Puccini (1858—1924)

Tosca (Gesamtaufnahme)

Mirella Freni (Tosca), Luciano Pavarotti (Cavaradossi), Sherill Milnes (Scarpia), Richard van Allan (Angelotti), Italo Tajo (Mesner), Michel Sénéchal (Spoletta), Paul Hudson (Sciarrone), John Tomlinsion (Schließer), Walter Baratti (Hirt); Wandsworth Boys' Choir, London Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra, Dirigent Nicola Rescigno

Decca 6.35457 FA 50 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Wer sich einigermaßen mit Schallplatten auskennt, mißt jede „Tosca"-Aufnahme an der alten Mailänder Einspielung mit de Sabata, Callas, di Stefano und Gobbi. Läßt man klangtechnische Entwicklungen der letzten fünfundzwanzig Jahre beiseite (und sie wiegen angesichts des erwähnten interpretatorischen „Arguments" wahrlich nicht schwer), dann handelte es sich hier um eine in summa schlichtweg unüberholbare „Tosca": Kaum jemals sonst hat ein musikalisches Kunstwerk eine klangliche „Erfüllung" gefunden, die gleichsam restlos alles aus ihm herausholte (leicht zu begreifen, warum es von komplexeren, vieldeutbareren Stücken, man braucht da nicht erst an „Don Giovanni" zu denken, keine ähnlich „vollendeten" Interpretationen gibt: manches ist interpretatorisch „unausschöpfbar"). Nun ist aber „Tosca" eine populäre Repertoireoper, die Sänger wollen singen, und die Schallplattenindustrie will leben. Und da muß der Schallplattenkritiker halt auch weiter rezensieren, auch wenn er lieber seine alte, die „einzige" „Tosca" auflegen würde.
Gewissermaßen tröstlich ist ja die Erfahrung, daß zu großen, bedeutenden Interpretationen ein seltenes Glück gehört; daß mit marktstrategischen und sängerverwertenden Bemühungen zwar Gediegenes programmierbar und organisierbar ist, mehr aber nicht. „Perfektion" entspricht einer normalen Warenform, geglückte Interpretation transzendiert sie. Die jetzt vorliegende „Tosca" ist immerhin solide Ware, konkurrenzfähig mit den derzeit gängigen Aufnahmen von Mehta, Rostropowitsch, Davis. Der Dirigent Nicola Rescigno zeigt sich auch durchaus empfindlich für den beredten Strom der Puccinischen Orchestersprache; er behandelt sie nicht als eine dem Gesangsduktus unterlegene Quantité négligeable, sondern fächert sie breit und sorgfältig auf; er entrollt den üppigen Instrumentalteppich gelegentlich sogar auf Kosten des dramatischen Atems. Gleichwohl steht ihm (und dem National Philharmonic Orchestra) nur eine begrenzte Skala von Farbwerten und -mischungen zur Verfügung: Die vielen verschiedenen Klangebenen des den ersten Akt beschließenden Te Deums werden dergestalt auf die Hauptlinien hin planiert; die fahle Akkordik des zweiten Aktschlusses bleibt unterbelichtet, die Glokken-Alchimie des dritten Aktanfangs (nach der von einer Knabenstimme sehr schön gesungenen, mit Herdengeläut frappierend unterlegten Hirtenszene) ist in ihren subtilen Entfernungsgraden nicht präzis genug erreicht (auch eine Sache der Aufnahmetechnik, die ansonsten — man denke an die in den zweiten Akt hereintönende Kantate und die Stimme Cavaradossis aus dem Folterzimmer — sehr geschickt verfuhr). Beim fulminanten Chorbild im ersten Akt vor dem Auftritt Scarpias stört auch die Neigung des Dirigenten, allzu früh abzubremsen; nach den breiten Ritardandi kommt das Tempo nicht recht wieder in Schwung, das rhythmische Gefüge gerät ins Wakkeln.
Die hierbei wichtige Figur des Mesners ist mit Italo Tajo denn auch wenig charakteristisch besetzt; auch das gehört zu den schlechten Bräuchen bei der Produktion von Opernstandardaufnahmen: leuchtende Stars in den Haupt-, oftmals unzureichende Kräfte in den Nebenrollen. Das betrifft hier freilich weniger den Angelotti (Richard van Allan) und den Spoletta (Michel Sénéchal). Den Scarpia singt, wie bei Mehta, Sherill Milnes: tadellos in der vokalen Linienführung, wenn auch mit nicht sonderlich viel finster-autoritärer Ausstrahlung. Den Eindruck einer „konzertanten", undramatischen „Tosca"-Interpretation vermittelt auf weite Strecken auch Mirella Freni in der Titelpartie. Gewiß, man kann ihr Wandlungsfähigkeit nicht absprechen; sie wirkt in ihrem Gestus härter, vom Timbre her metallischer, bisweilen auch etwas schärfer als sonst. Doch sind ihrem Primadonnentemperament Grenzen gesetzt: Der leidenschaftliche Gefühlsambitus der Rolle wird nicht ausgelotet. Gesanglich ist die Freni der Caballé und der Wischnewskaja in vielen Punkten überlegen; die Verkörperung der Floria Tosca bleibt dennoch merkwürdig blaß und diffus — vielleicht gerade deshalb, weil die Freni hier ihre lyrischen Qualitäten nicht in gewohnter Weise entfaltet. Eine tenorale Musterleistung vollbringt Luciano Pavarotti als Cavaradossi: prachtvolle Substanz in dem Allegro-concitato-Hymnus des zweiten Aktes („L'alba vindice") wie auch in der großen Arie des Schlußakts. Allerdings bleibt auch bei Pavarotti die Identifikation mit dem impulsiven, freiheitsdurstigen Maler zum Teil auf der Strecke, das heißt, sie wird nur so weit erreicht, wie es der Typik eines nicht näher handlungsspezifischen italienischen Belkantotenors entspricht, eines Tenors, dessen Material und Technik sich so weit verselbständigt zu haben scheinen, daß sie und nicht die jeweils dargestellten Rollen den musikalisch-dramatischen Stil bestimmen. Resümierend läßt sich von dieser Neuaufnahme sagen, daß sie dem Substrat „italienische Oper" mit den besten verfügbaren Stimmen (zumindest für die Hauptrollen) und sehr respektablen Orchester- und Dirigentenleistungen beikommt. Das musikalische Drama „Tosca" in seiner unverwechselbaren individuellen Gestalt wird bei alledem aber nur am Rande berührt. Es bleibt dabei: Die „Warenform" ist erfüllt; eine Sternstunde der Schallplatte kam nicht zustande.

H. K. J.

Claude Debussy (1862—1918)

Pelléas et Mélisande, Lyrisches Drama in fünf Akten von Maurice Maeterlinck (Gesamtaufnahme in französischer Sprache)

Roger Soyer (Arkel, König von Allemonde), Jocelyne Taillon (Genoveva, Mutter des Pelléas und Golo), Claude Dormoy (Pelléas, König Arkels Enkel), Gabriel Bacquier (Golo, König Arkels Enkel), Michèle Command (Mélisande), Monique Pouradier-Duteil (der kleine Yniold, Golos Sohn aus erster Ehe), Xavier Tamalet (ein Arzt; ein Schäfer)

Ensemble vocal de Bourgogne, Einstudierung Bernard Tetu; Orchestre de Lyon, Dirigent Serge Baudo

Ariola Eurodisc 300 096-445 (3 LP)

Interpretation	7
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Fast parallel erscheinen derzeit zwei neue Gesamtaufnahmen von Debussys einziger fertiggestellter Oper „Pelléas", verdoppeln so die Auswahlmöglichkeiten. Zu der älteren von Ansermet und der Maßstäbe setzenden von Boulez treten noch eine Karajansche und die vorliegende des jüngeren französischen Dirigenten Serge Baudo. Um es vorwegzu-

nehmen, Baudos Aufnahme scheint mir insgesamt eine ansprechende, in einzelnen Aspekten — vor allem was die Stimmcharaktere der beiden Protagonisten anlangt — sogar überzeugendere, dennoch — vor allem was die orchestrale Feinzeichnung betrifft — hinter der Boulezschen zurückbleibende Aufnahme. Das mag zum Teil daran liegen, daß es sich nicht um eine Studioproduktion, sondern um den Zusammenschnitt mehrerer öffentlicher Aufführungen handelt, vor allem aber mit einer anderen Einstellung Baudos zum Werk.
Betrachten wir etwa das Zwischenspiel zwischen erstem und zweitem Auftritt des dritten Akts. Das ist nach der Szene, in der Mélisande sich am Turmfenster ihr langes blondes Haar kämmt, Pelléas dazukommt, sich beide zum ersten Mal allein begegnen, ihre Zuneigung zueinander zwar spontan empfinden, aber noch nicht offen einzugestehen wagen. Baudo läßt darüber einfach hinwegspielen, als ob es da nicht die knisternde Spannung unter der Oberfläche gäbe. Bei Boulez dagegen hört man das Drängende der noch unterdrückten Gefühle, wie sie Debussy ja in den synkopierten Mittelstimmen deutlich genug komponiert hat. — Bei Baudo ist in Arkels und Golos Schloß nur dumpfes Leiden und Sterben, bei Boulez erfahren wir auch von den Widerständen, die sich dagegen regen, vom Leben, von der kindlich zarten Liebe der einsamen, hier „nicht glücklich" sich fühlenden Mélisande zu dem ebenfalls einsamen und ebenfalls eine kindliche Naivität sich bewahrt habenden Pelléas.
Michèle Command, die Mélisande in Baudos Aufnahme, kommt diesem zarten undinenhaften Charakter Mélisandes zwar mit ihrer weichen Stimme schon sehr nahe, näher jedenfalls als Elisabeth Søderstrøm bei Boulez, die mir eine viel zu heldische Mélisande ist; zumal in der Sterbeszene des Schlußaktes ist die Command glaubhafter in ihrer Zerbrechlichkeit. Doch die Søderstrøm ist die im Detail genauer artikulierende Mélisande: etwa wie sie in der Turmszene III/1 den Namen des Pelléas mit hauchzarter Verzögerung ausruft, die Spannung zwischen beiden verdeutlicht. Claude Dormoy, der Pelléas der Baudo-Aufnahme, hat eine zwar noch nicht „fertige" Stimme, doch sein gar nicht heldischer Tenor fügt sich dieser Rolle besser als der eher impulsive George Shirley bei Boulez. Was die anderen Rollen anlangt, schneidet die neue Baudo-Aufnahme jedoch deutlich schlechter ab. Gabriel Bacquier ist ein viel zu finsterer Golo — ist denn nicht auch er einer, der aggressiv wird mehr durch die äußeren Umstände als ein von sich aus Brutaler? Jocelyne Taillon ist mir eine zu leierige Genoveva, und Roger Soyer als Arkel merkt man nicht die Altersweisheit an. Unbefriedigend in beiden Aufnahmen das Kind Yniold. Boulez hat da zwar einen Knaben, der freilich ziemlich heiser und unsauber singt; Baudo ist zum bewährten Prinzip eines jugendlichen Soprans zurückgekehrt, was aber den Rollencharakter noch altklüger macht, als er ohnehin schon ist.
Insgesamt nutzt Baudo nicht genügend die Farbpalette des Debussyschen Orchesters, das hier wie sonst kaum als ein durch die Bayreuther „Parsifal"-Erfahrung des Komponisten geläuterter Apparat erscheint. Bei Debussy ist gleichsam die Bayreuther Muschel mitkomponiert, aber es ist doch ein Orchester, in dem sich auch Karfreitagszauber ausbreiten könnte: etwa im Zwischenspiel zwischen zweitem und drittem Bild des vierten Akts nach der Demütigung Mélisandes durch Golo und Arkels mahnend einsichtigen Worten vom Mitleid Gottes mit den Menschen. Und wir vernehmen bei Baudo auch nichts von der Clarté am Schluß des fünften Aktes, wo um die sterbende Mélisande die Diener des Hauses sich in der Abendsonne versammeln und Arkel Mélisandes eben geborenes Kind von der Seite der Gestorbenen nimmt, weil wenigstens dieses leben soll. Ist auch da nur Tod, oder ist da nicht doch ein Schimmer von Hoffnung, wie er bei Boulez in der Schlußpassage so eindrucksvoll aufleuchtet? gfk

Béla Bartók (1881—1945)

Herzog Blaubarts Burg, Oper in einem Akt op. 11 (ungarisch gesungen)

Klára Palánkay, Mezzosopran; Mihály Székely, Baß; Budapester Philharmonisches Orchester, Leitung János Ferencsik
(Produzent László Beck; Toningenieur György Balla; historische Aufnahme, 28. 8. bis 4. 9. 1956)

Hungaroton LPX 11001 (mono)	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	H
Oberfläche	8

Zunächst ist nicht ganz einzusehen, weshalb Hungaroton diese Aufnahme von 1956 (trotz monauraler Aufzeichnung in technisch guter Verfassung; wohl überarbeitet) jetzt wiederveröffentlicht; denn innerhalb ihrer Bartók-Edition verfügt sie über eine Stereoproduktion desselben Werks unter demselben Dirigenten und mit demselben Orchester aus dem Jahr 1970 (Hungaroton 11486). Jedoch im Unterschied der Sängerbesetzung liegt hier eben das Wesentliche, auch das, was das Argument höchster erreichbarer Authentizität stützt. Denn der Bassist Mihály Székely hatte noch bei jener von Bartók selbst überwachten Aufführung in der Ungarischen Staatsoper (Premiere: 29. 10. 1936) mitgewirkt, deren Leitung nach dem Italiener Sergio Failoni (der der ungarischen Prosodie ferner stand) ab 1942 Ferencsik übernahm und bei der auch seit den Nachkriegsjahren Klára Palánkay die Judith-Rolle verkörperte. Man kann also davon ausgehen, daß dieses Schallplattendokument die größte Nähe zu einer noch intakten und vom Komponisten autorisierten Aufführungstradition besitzt. Gleichwohl bleibt fraglich, ob Székely (1901—1963), zur Zeit der Aufnahme fünfundfünfzig Jahre alt, mit seiner dunklen, in der Höhe flachen Stimme und Klára Palánkay (geb. 1924) mit ihrem nicht (mehr) sonderlich ergiebigen Mezzosopran tatsächlich die geeigneten Interpreten für jenes gesungene Parlando sind, das leichte Ansprache voraussetzt und nach Bartóks Konzeption, wie Péter Várnai ganz richtig schreibt, „gleich einem Kommentar das Drama begleiten" sollte, „welches sich im Orchester abspielt". Weiterhin bleibt fraglich, ob die Monoaufnahme samt der damals gängigen Praxis, die Solisten in den klanglichen Vordergrund zu ziehen, tatsächlich „das Orchester die Hauptrolle spielen" läßt, ihm die volle Entwicklungsbreite zugesteht, die es braucht, um Handlung, Gefühle und innere Konflikte allein musikalisch verständlich zu machen. — Doch wenn man dies alles mit der gehörigen Skepsis einrechnet, bleibt die Aufnahme in den Momenten, die zu ihrer Wiederveröffentlichung führten, ja wirklich konkurrenzlos. U. D.

Aribert Reimann (geb. 1936)

Lear, Oper in zwei Teilen nach William Shakespeare, eingerichtet von Claus H. Henneberg

Dietrich Fischer-Dieskau (König Lear), Karl Helm (König von Frankreich), Hans Wilbrink (Herzog von Albany), Georg Paskuda (Herzog von Cornwall), Richard Holm (Graf von Kent), Hans Günter Nöcker (Graf von Gloster), David Knutson (Edgar, Sohn Glosters), Werner Götz (Edmund, Bastard Glosters), Helga Dernesch (Goneril), Colette Lorand (Regan); Julia Varady (Cordelia), Rolf Boysen (Narr), Markus Goritzki (Bedienter), Gerhard Auer (Ritter); Bayerischer Staatsopernchor, Einstudierung Joseph Beischer; Bayerisches Staatsorchester, Dirigent Gerd Albrecht
(Toningenieur Hans Peter Schweigmann)

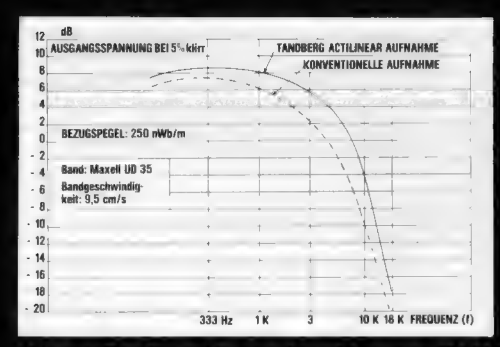
DG 2709 089 (3 LP)

Interpretation	9—10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Als das Unerwartete Ereignis geworden war und Reimanns Shakespeare-Veroperung bei der Uraufführung zur Eröffnung der Münchner Opernfestspiele 1978 einen unbestritten großen Erfolg auch beim Publikum errungen hatte, blieb für viele der Premierenkritiker dennoch eine Frage offen, die Frage nämlich, ob der spontane und starke Beifall nicht weniger der Musik als vielmehr der Realisierung des Werkes, vor allem Dietrich Fischer-Dieskaus Einsatz in der Titelrolle des Königs, gegolten habe. Anders gesagt: ob die „Oper für Fischer-Dieskau" nicht mit der Verkörperung der Titelfigur durch den Widmungsträger stehe und falle.
Eine erste Chance zur Beantwortung der „unanswered question" bot bisher die Düsseldorfer Zweitinszenierung des Werkes in anderer Besetzung. Eine weitere Auskunft kann diese Aufzeichnung des „Lear" geben, die von der Deutschen Grammophon im Oktober 1978 in der Münchner Uraufführungsbesetzung mitgeschnitten wurde und nun die Möglichkeit des — beliebig wiederholbaren — „Nachhörens" bietet. Wobei sich im Zuge der Aufzeichnung die Klangbalance möglicherweise geändert hat: Jedenfalls fällt auf, daß die Stimmen deutlich im akustischen Vordergrund agieren, während das Orchester auch im wildesten Getümmel klanglich immer „auf dem Teppich" bleibt.
Für den unbefangenen Hörer allein dieser Schallplattenversion ist die einzig angemessene Reaktion auf die Premierenfrage ein eindeutiges Nein: Wenn die Aufzeichnung auch alle Lobpreisungen über die musikalische Intensität und Geschlossenheit der Münchner Inszenierung glänzend bestätigt, so läßt sie doch zugleich recht klar hervortreten, daß Reimanns Musik „an sich" schwer wiegt, jedenfalls weit mehr ist als eine Stichwortgeberin für gesangsdarstellerisches Starttheater, wie geargwöhnt worden war. Sie, der man überzogene Clusterfreude, Brutalität der Klangeffekte und ungleichmäßige Dichte vorgeworfen hat, trägt doch überraschend gut über die weiträumig angelegten beiden Teile, auf die der Librettist Henneberg das Shakespeare-Drama einseitig, aber eindringlich konzentriert hat. Sie beweist über alle Verknüpfungen durch ein Gewebe von musikalischen Beziehungen hinweg Konsistenz in Stil und musikdramatischer Intensität.
Der Lear Fischer-Dieskaus ist sicherlich eine der stärksten Leistungen des Sängers, die ich von ihm auf Schallplatten kenne. Er bringt in die Rolle eine erstaunlich reiche Palette an Schattierung und Farben ein, ohne daß der Eindruck einer Inszenierung vokalschauspielerischer Bandbreite und künstlerischer Souveränität entsteht. Vielleicht, daß ohne die optische Komponente die ersten Auftritte des noch nicht dem Wahn verfallenen Herrschers eine Spur „überspielt" (im bekannten Stil) wirken. Doch spätestens von der vierten Szene des ersten Teils an müssen diese Einwände verstummen.
Ebenfalls einen ausgezeichneten Eindruck machen, auch über Lautsprecher, die übrigen gesanglichen Leistungen; zu beanstanden wären höchstens Kleinigkeiten wie etwa der s-Fehler des stimmlich tadellosen Werner Götz, der bei einer Aufzeichnung naturgemäß stärker ins Ohr geht als in der Bühnenaufführung. Bei der rein akustischen Präsentation fällt ähnlich auf, wie relativ wenig die Cordelia Julia Varadys sich rein stimmlich von ihren „bösen" Schwestern absetzt. Über alles Lob erhaben schließlich ist die bei aller Differenziertheit fabelhaft geschlossene Leistung des Staatsopernorchesters und das Dirigat Gerd Albrechts. Es war hier der Glücksfall einer so perfekten Bühneneinstudierung gegeben, daß ihr Mitschnitt genauer, „erarbeiteter", souveräner wirkt als jede durchschnittliche Studioproduktion. Der Deutschen Grammophon ist zu danken, daß sie eine der unbestritten wichtigen Opernpremieren der siebziger Jahre dokumentiert hat — und es wäre zu wünschen, daß das in jeder Hinsicht „runde" Resultat dieses Einsatzes nun auch die gebührende Beachtung erhält, die es verdient. ihd

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

WIR SIND DIE TONBAND-PROFIS.



TANDBERG TD 20 A 4-Motoren-Bandmaschine mit ACTILINEAR-Aufnahmetechnik.

Wenn Tonbandfans den Namen TANDBERG hören, dann wissen sie, daß TANDBERG der Tonbandprofi ist.
TANDBERG baut seit über dreißig Jahren Tonbandmaschinen und, wie Tests in internationalen Fachzeitschriften beweisen, gehören sie immer zu den Spitzenreitern.
Mit dem 4-Motoren-Spulen-Profi TD 20 A geht TANDBERG neue, zukunftsweisende Wege.
Die ACTILINEAR-Aufnahmetechnik stellt alles Bisherige in den Schatten. Konzipiert für Tonbänder der achtziger Jahre bringt ACTILINEAR bereits heute erhebliche Qualitätsgewinne.

* Frequenzgang 15 Hz bis 26 kHz (19,0 cm/s, DIN)
* Dynamik 66 dB (19,0 cm/s, DIN)
* Signalreserve mehr als 20 dB
* 4 Motoren
* Digitalelektronische Funktionssteuerung
* Infrarot-Fernbedienung
* Elektronische Phasenkorrektur
* Duoplay, Multiplayback, Echo

Testen Sie die TD 20 A bei Ihrem HiFi-Fachhändler – er hat sie als 2- und 4-Spur-Maschine.

TANDBERG

Die europäische Alternative

TANDBERG RADIO, DEUTSCHLAND GMBH, Heinrich-Hertz-Straße 24, D-4006 Erkrath 1

Operette

Emmerich Kálmán (1882–1953)

Die Csárdásfürstin (musikalische Gesamtaufnahme)

Erika Köth (Sylvia Varescu), Benno Kusche (Feri), Philipp Gehly (Fürst Leopold), Franz Fehringer (Edwin), Hedda Heusser (Stasi), Willy Hofmann (Boni); Chor und Kölner Rundfunkorchester, Dirigent Franz Marszalek

RCA VL 30363

Interpretation	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Die RCA setzt offenbar ihre Serie „Die Operette und ihre goldenen Stimmen" mit dieser Ausgrabung einer Produktion des WDR Köln von 1957 fort. Die richtige Jahreszahl ist übrigens nur auf dem Plattenetikett zu lesen. Der Taschentext spricht ohne Skrupel von einer „Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln P 1979"
Im Kölner Funkhaus hat man in den fünfziger und sechziger Jahren eine Reihe recht qualitätvoller Operettenproduktionen gemacht, zu denen jedoch diese „Czárdásfürstin" kaum zählen dürfte. Von „goldenen Stimmen" ist wenig zu hören. Erika Köth – obgleich damals auf der Höhe ihres Ruhms – singt recht flach und soubrettenhaft-dünn. Die falsche Weanerei von Willy Hofmann ist schwer erträglich. Einzig Franz Fehringer kommt hier als „Stimme" in Betracht. Auch von einer „musikalischen Gesamtaufnahme" kann doch wohl keine Rede sein, wenn von der Ouvertüre nur ein paar Takte zu hören sind. Sicherlich ruhen im Archiv des WDR bessere Dinge als das. A. B.

Jazz

The Louis Hayes Group – Variety Is The Spice

Kelly Colors; Little Sunflower; Stardust; What's Goin' On; Invitation; Nisha; My Favorite Things; Dance With Me; A Hundred Million Miracles

Louis Hayes (dr); Frank Strozier (as, fl); Harold Mabern (p, e-p); Cecil McBee (b); Portinho (perc); Titos Sompa (cga); Leon Thomas (voc)
(Produzent Norman Schwartz; Toningenieur Keith Grant)

Gryphon G-787 / 6.23952 AT

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

The Bob Brookmeyer Small Band „Live" At Sandy's

You'd Be So Nice To Come Home To; Bad Agnes; Someday My Prince Will Come; Sweet & Lovely; Madam X; Smoke Gets In Your Eyes; Yesterdays; Body & Soul; Moonlight In Vermont; Can't Get Started; Soft Porn; Ev'rything I Love; Exactly Alike; Passages; It's A Wonderful World

Bob Brookmeyer (v-tb); Jack Wilkins (g); Michael Moore (b); Joe LaBarbera (dr); aufgenommen im Juli 1978
(Produzent Norman Schwartz; Toningenieur Keith Grant)

Gryphon G-2-785 / 6.28479 DX (2 LP)

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Phil Woods – I Remember...

Julian; Paul; O.P.; Ollie; Charles Christopher; Flatjacks Willie; Sweet Willie; Gary

Quartett: Phil Woods (as, ss); Mike Melillo (keyboards); Steve Gilmore (b); Bill Goodwin (dr); Bigband: Harry Rabinowitz (ld); Kenny Wheeler (fl-h); Dave Horler (tb); Gordon Beck (p, e-p) u. a.; aufgenommen im März 1978
(Produzent Norman Schwartz; Toningenieur Keith Grant)

Gryphon G-788 / 6.23953 AT

Musikalische Bewertung	6–7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Michel Legrand & Co. – Le Jazz Grand

Southern Routes; La Pasionaria; Malagan Stew; Iberia Nova; Basquette

Michel Legrand (p, ld); Gerry Mulligan (bars); Phil Woods (as); Jon Faddis (tp); Jimmy Madison (dr); Ron Carter (b); Portinho (perc) u. a.; aufgenommen im März 1978
(Produzent Norman Schwartz; Toningenieur Keith Grant)

Gryphon G-786 / 6.23951 AT

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Sam Most With Joe Farrell – Flute Talk

Kim; Something Sweet And Tender; When You Wish Upon A Star; Sound Off; Samba To Remember You By; Leaves; Love Season; Hot House

Sam Most (fl); Joe Farrell (fl); Mike Wofford (p, e-p); Bob Magnusson (b); Jerry Steinholtz (perc); Roy McCurdy (dr); aufgenommen im Januar 1979
(Produzent Don Schlitten; Toningenieur Hugh Davies)

Xanadu 173 (Intercord)

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Red Rodney – Home Free

Stardust; Out Of Nowhere; All The Things You Are; Red Rodney Rides Again; Helene; Bluebird

Red Rodney (tp); Richie Cole (as); David Schnitter (ts); Barry Harris (p); George Duvivier (b); Leroy Williams (dr); aufgenommen im Dezember 1977
(Produzent Bob Porter; Toningenieur Chuck Irvin)

Muse Records MR 5135 (Bellaphon)

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

David Schnitter – Thundering

Thundering; Stardust; Flying Colors; Caa Purange; Herb's Blues; There Goes The Ball Game

David Schnitter (ts, voc); Kenny Barron (p); Cecil McBee (b); Billy Hart (dr); Guilherme Franco (perc, voc); Ted Dunbar (g); aufgenommen im September 1978
(Produzent Ozzie Cadena; Toningenieur Rudy van Gelder)

Muse Records MR 5197 (Bellaphon)

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Bob Berg – New Birth

You're My Thrill; Pauletta; Neptune; This Masquerade; Magic Carpet; Shapes

Bob Berg (ts); Tom Harrell (tp, fl-h); Cedar Walton (p, e-p); Mike Richmond (b, e-b); Sam Figueroa (perc); Al Foster (dr); aufgenommen im Mai 1978
(Produzent Don Schlitten; Toningenieur Paul Goodman)

Xanadu 159 (Intercord)

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

The Clayton Brothers – Jeff & John

Big Foot; Blues For B.S.; Walkin' Bass; Cherokee; Sometimes We Can't See Why; Yo' Mama; Watergate Blues

Jeff Clayton (ts); John Clayton, Jr. (b, voc); Patrice Rushen (p); Ron Eschete (g); Jeff Hamilton (dr); aufgenommen im November 1978
(Produzenten Frank Dorritie, Carl E. Jefferson; Toningenieur Phil Edwards)

Concord Jazz CJ-89 (Bellaphon)

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Wir haben uns angewöhnt, mit dem Gegensatz zwischen akustischem und elektrischem Jazz zu leben (die etwa so weit voneinander entfernt sind wie der linke Flügel der SPD vom rechten Flügel der CDU), und wiegen uns in der Meinung, die Koexistenz sei friedlich. Das Gegenteil ist richtig: Immer noch gibt es heiße Kämpfe zwischen den Lagern. So haben neulich die Brüder Jimmy und Percy Heath in einem Blindtest anläßlich einer Weather-Report-Aufnahme sehr entschieden gegen die elektrische Richtung Stellung bezogen: „Die Lautstärke und der Streß für die Ohren sind beinahe masochistisch ... die meisten elektrischen Bassisten klingen wie Gitarristen ... wenn man mich fragt, wer elektrisches Klavier auf dieser und auf jener Platte spielt, so kann ich das nicht unterscheiden ... Du kannst deine Persönlichkeit nicht mehr bewahren ... Seit die Maschinen da sind, nehmen sie einem die Individualität ... wir gehen durch eine übertechnisierte Zeit." Aber nicht nur die ältere, auch die mittlere Generation protestiert. Sarkastische Bildunterschrift auf der unten besprochenen Louis-Hayes-Platte: „Ich verstehe ..., das sind keine falschen Noten. Es ist *fusion music*."
Angesichts des sich so ausbreitenden Rock-Jazz werden die akustischen Musiker immer selbstbewußter und pflegen ihr Recht auf Fortführung der eigenen Tradition. Unter der Hand hat sich auf kleinen und mittleren Labeln ein Markt entwickelt, der mit der Bebop-Renaissance Hand in Hand geht. Die Rock-Jazz-Richtung dagegen hält die Puristen für altmodisch und hat den Rückenwind der Mode hinter sich. Ohne im Moment ausloten zu wollen, wer mehr Recht hat, will ich nur festhalten, daß ich diesen Gegensatz für fruchtbar halte; er sorgt weiterhin für Unruhe auf der Jazzszene und hält den Meinungsstreit und damit die Geister in Gang. Eine Jazzszene ohne eine solche Kontroverse wäre zu friedfertig.
Die heutige Zusammenstellung faßt Musiker zusammen, die mit Entschiedenheit den akustischen Jazz pflegen, teils mit, teils ohne klassizistische „Reinhaltungstendenz". Besonders erfolgreich sehe ich im Augenblick – neben Woody Shaw – Louis Hayes auf der „offenen" und Bob Brookmeyer auf der stilistisch begrenzten Seite. Die Hayes Group beginnt ihre Platte konventionell mit klassischem Hardbop und einem Thema, wie es oft für Art Blakeys Jazz Messengers geschrieben wurde. Aber im Laufe des Programms verbreitert sich das Spektrum, und es wird wirklich „die Vielseitigkeit zur Würze". Vocalist Leon Thomas singt mit seinem sonoren Bariton den Text „Little Sunflower", den er zu Freddie Hubbards Melodie geschrieben hat (wobei mich nur stört, daß auf die unbetonte Silbe „flower" eine solche Betonung fällt), mit „Stardust" gibt es ein klassisches Altsaxophon-Feature für Frank Strozier, mit „What's Goin' On" von Marvin Gaye kann Leiter Hayes den Rhythmus hübsch zum Kochen bringen, „Invitation" ist die Ballade mit ornamentaler Ausschmückung, in den „Favorite Things" gibt es die unausgesprochene Coltrane-Ehrung – obwohl daraus eine Piano-Nummer gemacht wurde –, und „Dance With Me" schließlich bringt das tänzerisch-poppige Element ins Spiel. Das alles kann nicht als ausgesprochen genialer Höhenflug bezeichnet wer-

den, aber es ist ein solides Spektrum an instrumentalen und programmatischen Möglichkeiten, die der akustische Jazz heute vorweisen kann.
Die Bob Brookmeyer Small Band ist — großer Gegensatz — die reine Wiedergeburt des eleganten Westcoast-Stils. Nach seinen Erfolgen im Gerry-Mulligan-Quartett, mit Stan Getz und Clark Terry, war Brookmeyer zehn Jahre weg vom Fenster. Sein Comeback überrascht durch die Kompetenz und Sicherheit, mit der er wie damals spielt — allerdings auch nicht anders. Nach wie vor ist er gut für die geschmeidigste Behandlung der Ventilposaune, die man sich denken kann, für lang fließende, melodische Linien voll lyrischer Schönheit, für Ausgeglichenheit, Entspannung und Geschmack — dies alles freilich auf Kosten der Expressivität, das heißt ohne Gefühlsausbrüche und mit einem letztlich etwas begrenzten Emotionspegel, vor allem, wenn man die Menge Musik eines Doppelalbums hört, wie hier vorliegend. Gleichwohl: die Gruppe, die er beisammen hat, besticht durch ihr Niveau. Gitarrist Jack Wilkins ist ein zweiter Jim Hall mit der entsprechenden Delikatesse und Sparsamkeit und Bassist Michael Moore ein hervorragender Manan, von dem ich nicht verstehe, weshalb er sich bisher auf Swing-Gruppen wie Goodman, Braff / Barnes beschränkt hat (Horst Schade hat ihn anläßlich Gene Bertoncinis „Bridges" in HiFi-Stereophonie 7/78 zum ersten Mal ausführlich gewürdigt). In dieser Besetzung gelingen dann Titel wie „You'd Be So Nice To Come Home To" und „Sweet & Lovely" — Sternstunden, die man sich genußvoll aus den gut eineinhalb Stunden Musik herauspicken kann.
Die beiden nächsten Platten sind ebenfalls auf dem neuen Label Gryphon erschienen, das durch seine gute Hüllenausstattung, sorgfältige Information und klare inhaltliche Linie gefällt. Auf eine neue Phil-Woods-Platte habe ich lange gewartet und bin etwas enttäuscht. Woods kann an den großen Erfolg und die spontane aktuelle Combo-Musik seiner European Rhythm Machine von 1968/71 nicht anknüpfen. Sein „I Remember..." ist ein Bigband-Album mit Konzept. Er komponierte hier acht Stücke zum Gedenken an verstorbene Musikerfreunde: Adderley, Desmond, Pettiford, Nelson, Parker, Rodriguez, Dennis und McFarland. Leider kommt das jeweilige stilistische Profil des Porträtierten wenig oder gar nicht heraus. Auch die Kompositionen als solche bleiben nicht im Gedächtnis haften. Abgesehen davon gibt es saubere kompositorische Arbeit und entsprechende Ausführung durch die englische Bigband unter Harry Rabinowitz und das darin aufgegangene Woods-Quartett, mit schönen Stellen.
Positiver erscheint mir da Michel Legrands „Le Jazz Grand". Auch hier das aus einer Feder durchkomponierte und arrangierte Werk: eine Jazzsuite, die auf der Filmmusik zu „Les Routes De Le Sud" basiert, und vier Miniaturen mit den Solisten Phil Woods, Gerry Mulligan, Jon Faddis im Mittelpunkt. Man merkt dem Franzosen die größere Routine und Erfahrung an, vor allem in der Instrumentation und im Einsetzen der Solisten. Eine großkalibrige Sache wie das Legrand-Jazz-Album von 1958 mit Davis, Coltrane, Webster, Bill Evans und Mann ist zwar auch diesmal nicht daraus geworden, aber immerhin doch ein Achtungserfolg mit verschiedenen Themen, Farben und Stimmungen.
Von den folgenden fünf Combo-Aufnahmen laufen zwei unter dem Namen bekannter Musiker, drei unter Nachwuchsleuten. „Flute Talk" stellt die beiden Flötisten Sam Most und Joe Farrell gegeneinander. Most war in den fünfziger Jahren zusammen mit Herbie Mann und Frank Wess einer der ersten Jazzflötisten überhaupt. Daran gemessen hat er gegenüber Farrell, der ein Jahrzehnt später die Szene betrat, nicht viel stilistischen Nachholbedarf: Die beiden sind kaum auseinanderzuhalten. Ihr Repertoire besteht aus recht spontan musizierten Balladen, Bossa Novas und Bop-Klassikern, wobei „spontan" wörtlich stimmt, denn der überwiegende Teil der Titel wurde für eine „Direct-to-Disc"-Produktion eingespielt, also in einem einmaligen, nicht verschnittenen Durchlauf aufgenommen, wobei die hier vorliegende Normalpressung mit einem parallel laufenden Tonband aufgenommen wurde. Bassist Bob Magnusson erblüht, während er auf den restlichen Titeln einen durchschnittlichen Eindruck macht, beim „Samba To Remember You By" zu eloquenter Virtuosität: da muß er wohl high gewesen sein.
Red Rodney ist der andere Veteran. Der rothaarige Trompeter, der Miles Davis in Charlie Parkers Quintett ersetzte und 1973 ein Comeback hatte, ist indes nicht der stärkste Mann dieser Platte. Sein etwas gequetschter Ton und unvollkommener Ansatz entsprechen nicht ganz dem Standard, den dagegen seine Mitmusiker haben: David Schnitter (ts) und Richie Cole (as), ein hochbegabter Newcomer, sowie die altbewährte Rhythmusgruppe mit Barry Harris, George Duvivier und Leroy Williams entwickeln, zumal bei den Standards („Out Of Nowhere" und „All The Things You Are"), ein gutes Gruppengefühl. So haben wir insgesamt einen gekonnten Neo-Bop. Den Titel „Red Rodney Rides Again" sollte man allerdings nicht als Original von Richie Cole ausgeben, sondern als das, was er ist: eine Mischung aus Miles Davis' „Half Nelson" (= J. Greens „Out Of Nowhere"), Tad Damerons „Lady Bird" und Fred Grofes „On The Trail".
David Schnitter, eben noch Sideman, hat auf Muse eine weitere eigene Platte als Leiter. Sein robuster, maskuliner Ton fiel uns schon auf „Goliath" auf (Muse 5153, siehe HiFi-Stereophonie 2/79). Auch hier eine gute, aber in ausgefahrenen Gleisen sich bewegende Produktion, auch hier die direkte Herkunft von Art Blakeys Jazz Messengers, auch hier Heimatgefühle bei Standards (ein Titel wie „Stardust" dürfte allerdings bei so jungen Musikern einen anderen Stellenwert haben), dazu der eine oder andere Farbtupfer, wie der bolivianische Folksong „Caa Purange".
Ein noch unbeschriebenes Blatt ist Bob Berg — „New Birth" ist seine erste Platte unter eigenem Namen. Das Vorbild ist hier der Soul Jazz von Horace Silver; beide Bläser, Bob Berg und der Trompeter Tom Harrell, haben im letzten Silver-Quintett gespielt und die Frontlinie gebildet, und das ist keine schlechte Schule, deren Geist hier am Leben gehalten wird. Die insgesamt stimmige und abgewogene Platte macht einen guten Eindruck und Freude beim Hören. Wenngleich auch die Kompositionen alle nach einem gewissen Schema gestrickt und angeordnet sind, spürt man doch, wenn die Chorusse beginnen, die Liebe zur Musik.
Schließlich die Clayton Brothers (keine Beziehung zu Buck Clayton). Sie demonstrieren, daß auch im Mainstream-Bereich für Nachwuchs gesorgt ist. Der siebenundzwanzigjährige John ist derzeit Bassist bei Count Basie (zusammen mit Jeff Hamilton (dr) bildete er zuvor die Rhythmusgruppe von Monty Alexander), und der zweiundzwanzigjährige Jeff Clayton bläst ein volles, bodenständiges Tenorsaxophon mit gelegentlichen Ben-Webster-Anklängen. Neben einem „Blues For B.S." (gemeint ist Brunner-Schwer, obwohl es sich hier um keine MPS-Platte handelt!) gibt es als netten Einfall eine Bass-plus-Sax-Recreation eines Joe-Pass-Gitarrensolos über „Cherokee".
Zusammenfassend kann man sagen, daß diese Auswahl eine deutliche Antwort des akustischen Jazz an die Crossover-Musik signalisiert, mit viel solidem Nachwuchs, zwar noch ohne Geniestreiche, aber einen Humusboden bildend, der für die Zukunft alles mögliche verspricht. Li.

The Tremble Kids — Jumpin' The Blues

Memphis Blues; Limehouse Blues; Blues For Pee Wee; Jazz Me Blues; Jump The Blues; Revolutionary Blues; Beale Street Blues; Weary Blues; Boogie Woogie Blues No. 2; Bye Bye Blues

Oscar Klein (tp, g); Raymond Droz (tb); Werner Keller (cl); Henri Chaix (p); Peter Schmidli (g); Isla Ekkinger (b); Klaus Weiss (dr)

Intercord INT 145 016 — 22 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Für ihre neueste Platte haben die Schweizer Tremble Kids ein komplettes Bluesprogramm zusammengestellt, wobei neben klassischen Stücken von (unter anderen) W. C. Handy, Mezz Mezzrow und Tom Delaney auch drei Originals von Werner Keller bzw. Raymond Droz Berücksichtigung fanden. Seinen „Blues For Pee Wee" spielt Keller abwechselnd cool und „dirty" — stets darauf bedacht, nicht über die Mittelregister hinauszugelangen. Im Vergleich zu anderen Platten bleibt der Klarinettist diesmal ein bißchen hinter seinen Kollegen zurück; Oscar Klein (gewohnt feurig und einsatzfreudig), Raymond Droz (munter in der Bebopkiste kramend) und Henri Chaix (ein Meister des Swing & Stride) bieten die stärkeren solistischen Leistungen. Das Ensemblespiel, oft der schwächste Punkt solcher Dixiebands, gehört auch hier zu den Gütezeichen der Tremble Kids, die keine wackligen Passagen durchgehen lassen. Klaus Weiss kann nicht verhindern, daß wehmütige Reminiszenzen an seine Vorgänger Charly Antolini und Rolf Rebmann aufkommen, die ihrem deutschen Kollegen in punkto Drive und Dynamik deutlich überlegen waren. Auch stereotechnisch ist das Schlagzeug längst nicht so präsent wie auf früheren Platten. Scha.

Bill Evans Trio With Lee Konitz & Warne Marsh — Crosscurrents

Eiderdown; Ev'ry Time We Say Goodbye; Pensativa; Speak Low; When I Fall In Love; Night And Day

Bill Evans (p); Eddie Gomez (b); Eliot Zigmund (dr); Lee Konitz (as); Warne Marsh (ts); aufgenommen Februar/März 1977
(Produzent Helen Keane; Toningenieur Phil Kaffel)

Fantasy F-9568 (Bellaphon-Import) — 22 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Cool und cool gesellt sich gern, könnte man angesichts dieser Plattenbesetzung denken. Der Schein trügt indes, denn das Konitzsche Konzept der grüblerischen Abstraktion verträgt sich schlecht mit dem (das ist nicht abwertend gemeint) geschliffenen Formalismus des Pianisten. Zwar gibt es teilweise durchaus interessante Musik zu hören, aber im ganzen betrachtet ist das Album doch nicht der große Erfolg geworden, den sich die Produzentin Helen Keane sicherlich erhofft hat. Die Bläserlinien, vor allem die des Altsaxophonisten, laufen meist beziehungslos neben dem geschlossenen Trio einher; ein gemeinsames Plateau wird praktisch nirgendwo erreicht. Warne Marsh findet sich noch am ehesten zurecht — seine lineare Improvisationsweise und die hohe, schlackenlose Tongestaltung kommen in „Ev'ry Time" (einer Quartettnummer ohne Konitz) am besten zum Tragen. Neben diesem wird „Night And Day" dank einleitendem Kontrapunktieren der beiden Tristano-Schüler zum anregendsten Stück der Platte. Evans / Konitz / Marsh: keine glückliche Kombination, wie gesagt; mit einem Gitarristen der Billy-Bauer-Schule wäre den beiden Saxophonisten besser gedient gewesen. Etwas verschleierter Klang mit gelegentlichen Klirrtendenzen, mangelhafte Baßdurchzeichnung. Scha.

Stephane Grappelli — Young Django

Djangology; Sweet Chorus; Minor Swing; Are You In The Mood; Gallerie St. Hubert; Tears; Swing Guitars; Oriental Shuffle; Blues For Django And Stephane

Stephane Grappelli (v, p); Philip Catherine, Larry Coryell (g); Niels-Henning Ørsted-Pedersen (b); aufgenommen im Januar 1979
(Produzent Joachim Ernst Berendt; Toningenieur „Gibbs" Platen)

MPS 0068 230 — 22 DM

Musikalische Bewertung	9/8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Es hat ihnen hörbar Spaß gemacht, den beiden populären Cs (Coryell und Catherine) des zeitgenössischen Gitarrenjazz, einmal ohne allen elektrischen Schnickschnack ganz im Geiste Django Reinhardts und seiner akustischen Hot-Club-Musik zu Werke zu gehen. Da funkelt es nur so vor spieltechnischer Instrumentalbrillanz, ohne daß darüber Herz, Witz und lebendige Improvisationsfreude ins Hintertreffen geraten. Gemessen am Elan, ist Grappelli der jüngste von allen — wenn nicht die soignierte Grandezza

und die strahlende Reife das wahre Alter des bis ins kleinste perfekten Virtuosen verraten würden. Niels-Henning Ørsted-Pedersen trägt und pilotiert den Rhythmus in gewohnt meisterlicher, schwereloser Manier. Schade, daß Django Reinhardt nie Gelegenheit gehabt hat, mit einem Bassisten dieser Klasse Plattenaufnahmen zu machen. Bis auf zwei stammen sämtliche Stücke der LP aus dem Hot-Club-Repertoire; Philip Catherine komponierte das melodisch attraktive „Gallerie St. Hubert", und Larry Coryell verfaßte den „Blues For Django And Stephane" (ein einfaches, wirksam swingendes Riffthema, in dessen Verlauf Grappelli einige höchst bemerkenswerte Klavierchorusse zum besten gibt). Hervorragende Raumaufteilung und Präsenz der Instrumente, tadellose Pressung. Scha.

Edgar Wilson — Goin' Straight

It Might As Well Be Spring; Angel Eyes; But Not For Me; Edgar's Tune; Blue Bossa; There'll Never Be Another You; 'Round Midnight; Nica's Dream; I Love You

Edgar Wilson (p); Niels-Henning Ørsted-Pedersen (b)
(Produzent Hans Georg Brunner-Schwer)

MPS 0068 222 — 22 DM

Musikalische Bewertung	7/6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Ein neuer Jazzpianist stellt sich vor: Edgar Wilson, 1948 in Mozambique geboren, mit zwölf Jahren Stipendiat in Portugal, anschließend Studium in Wien, unter anderem bei Friedrich Gulda. „Goin' Straight" ist die erste Platte des jungen Mannes, der sich ganz zum „Hauptstrom" des Jazz bekennt und keine Ambitionen in Richtung Free oder Fusion hat. Vom Technischen her besitzt er das Zeug zum Weltmeister; was ihm noch fehlt, ist eine eigene Handschrift (der Einfluß Oscar Petersons erweist sich als geradezu übermächtig), sind mehr Wärme und Beseeltheit, die seine Musizierweise vor der Gefahr der Sterilität und der kaltschnäuzigen Bravoura bewahren könnten. Wilson geht jedes Tempo an, hat einen wohlgeschulten Anschlag und weiß seine Linke in rasanzbetontem Beidhandspiel zu gebrauchen. Der Pianist stützt sich auf bewährte Standards und Jazznummern, verrät aber mit seinem selbstgeschriebenen „Edgar's Tune" gutes Kompositionsvermögen. In „Angel Eyes" läßt Wilson aufhorchen, wie eigenwillig er dieses vielstrapazierte Thema zu behandeln und auszubauen versteht. Es ehrt den neuen Mann, daß er sich sein Plattendebüt nicht gerade leicht gemacht hat: Er verzichtet auf eine gefällige Begleitung durch Baß und Schlagzeug und nimmt es statt dessen mit dem formidablen Niels-Henning Ørsted-Pedersen auf, der ihn öfter zum Anals zum Mitspielen zwingt. Niemand wird es deshalb verwundern, daß NHØP als der eigentliche „Star" des Albums in den Mittelpunkt rückt — begeisternd, wie er Wilsons Perlpiano mit wunderbaren Konturbögen umgibt und dem musikalischen Geschehen die Rippen polstert. Hervorragend wie immer Brunner-Schwers Klasseflügel und die brillante MPS-Aufnahmetechnik, die ja für Pianoplatten bereits einen exquisiten Standard geschaffen hat. Lobenswert vernünftig (und zum Teil angriffsfreudig) der Hüllentext von Baldur Bockhoff, der das sonst übliche PR-Gejubel vermeidet und aus Edgar Wilson nicht mehr macht, als er ist: ein gutes Talent auf der Suche nach eigenen Stilmitteln. Scha.

Paul Motian Trio — Le Voyage

Folk Song For Rosie; Abacus; Cabala / Drum Music; The Sunflower; Le Voyage

Paul Motian (dr); Jean François Jenny-Clark (b); Charles Brackeen (ts, ss); aufgenommen 1979 in Ludwigsburg
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Martin Wieland)

ECM 1138

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Guy / Riley / Stevens / Watts — Endgame

The Y; Remember To Remember; Du Doo; Maze; „In Relationship To The Circumstance ..."

Barry Guy (b); Howard Riley (p); John Stevens (dr, corn); Trevor Watts (as, ss); aufgenommen 1979 in Ludwigsburg
(Produzenten Steve Lake und Manfred Eicher; Toningenieur Martin Wieland)

JAPO 60028

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Paul Motian, ehemals Schlagzeuger so wichtiger und Jazzgeschichte machender Gruppen wie des Bill-Evans-Trios mit Scott La Faro am Baß sowie des in den letzten Jahren bis zu seiner Auflösung aktiven und kreativen Quartetts des Pianisten Keith Jarrett, kann wohl als einer der — wenn nicht *der* — „melodiöseste" oder „melodischste" Musiker seines Instruments bezeichnet werden, auch wenn man Chico Hamilton, Max Roach und Barry Altschul nicht außer acht läßt. Zur neuen Besetzung seines eigenen Trios hat er sich mit dem virtuosen französischen Bassisten Jenny-Clark zusammengetan, dessen gleichzeitig flexibles und sonores Baßspiel — bereits in vielen bedeutenden Umgebungen, z. B. bei Don Cherrys Free Jazz wie auch bei Experimenten Stockhausens im Bereich des „Zeitgenössischen", zu hören — der Musik mehr als nur das Fundament gibt. Breit darstellen kann sich auch das dritte Mitglied der Gruppe, der schwarze Saxophonist Charles Brackeen, Ehemann der gleichnamigen weißen Pianistin. Brackeen ist ein ziemlich „freier" Musiker, der über die Fähigkeit zu sensibel-kultivierter Tongebung verfügt und auch bei ungebundener Improvisation harmonisch weder ziellos noch eindimensional spielt. Die Musik der Platte ist auch im thematischen und motivischen Material recht ausgewogen, wobei mir auffiel, daß die Gruppe vom derzeitigen Bop-Revival unberührt bleibt, obwohl derartige Beziehungen von der Herkunft der Musiker und der Besetzung her sich anböten. Die Platte ist durchweg balladenhaft, vielleicht ein wenig zu einseitig. — Von einem Howard Riley Trio mit Barry Guy am Baß besitze ich eine in England erschienene Platte aus den Jahren 1968/69 mit dem Titel „Angle". In gewisser Hinsicht läßt sich die Platte mit „Endgame" in einen Zusammenhang stellen, zumal mit Barbara Thompson, Flöte, bei einem Stück ebenfalls ein Bläser dabei war. Damals waren Riley und Guy deutlich um neue Konzepte bemüht, wobei sie jedoch vieles vorgeplant und vorkomponiert hatten. Mit „Endgame" beweisen die Musiker nun, daß sie die Resultate der Befreiung des Jazz — auch noch seit der vergangenen Jahrzehntwende — ganz verarbeitet haben und heute über daraus abgeleitete eigene Konzepte verfügen. Da wie dort fällt beim Anhören beider Platten die instrumentelle Reife der Musiker auf. Mit „Endgame" liefert dieses Quartett weitgehend freie, doch wohlstrukturierte Musik ab, die für die beteiligten Spieler — und vielleicht für den englischen und europäischen Free Jazz (immerhin zählt mit Steve Lake ein wichtiger britischer Kritiker zu den Produzenten!) — gewiß repräsentativ ist, wobei Seite eins etwas mehr musikalische Reibung und Seite zwei mehr Lyrismus bietet. Trevor Watts, den ich einmal mit einer Gruppe um Schlagzeuger Pierre Favre hörte, läßt in seiner Phrasierung an Ornette Coleman denken, und zu dessen späterer Musik könnte man bei dieser Platte durchaus eine logische Verbindung sehen. G. B.

Hans Koller / The Big Band — New York City

Opening; 52nd Street; Central Park; Manhattan; Brooklyn; Skyline; Harlem; Freedom; Black And White; Ending

Hans Koller (ts, comp, arr) mit der Gustav Brom Big Band, u. a. Jiri Mraz (b), Billi Moody (dr), Benny Bailey (tp), Peter Herbolzheimer (tb); Joki Freund (ts); Emil Mangelsdorff (fl, as); aufgenommen 1968 in Villingen
(Produzent Hans Georg Brunner-Schwer; Toningenieur Willi Fruth)

MPS 0068.235

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Ulrich Gumpert Workshop Band

Marsch, Marsch; Königskindisch; Aus Baby's Wunderhorn; 'N Tango für Gitti; Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil; Jubilee Suite

Ulrich Gumpert (p, arr, comp, leader); Heinz Becker (tp, flh); Manfred Hering (as, ts); Ernst-Ludwig Petrowsky (ss, as, cl); Iri Antonow (ts); Conrad Bauer (tb); Klaus Koch (b); Günter Sommer (dr); aufgenommen 1978 in Ost-Berlin
(Produzenten Walter Cikan, Jost Gebers; Toningenieure Regina Segbert, Harald Nestler)

FMP 0600

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Hans Koller hat 1968 die Gelegenheit einer Tournee der tschechischen Big Band von Gustav Brom in der Bundesrepublik wahrgenommen, mit diesem Orchester und einigen Solisten aus dem Westen seine eigene Suite „New York City" aufzunehmen. Bislang waren die Aufnahmen nicht auf Platte erschienen, und die Musik rechtfertigt die jetzige Veröffentlichung auch nur teilweise. Aus verschiedenen Gründen: Einmal ist das Gustav-Brom-Orchester zu jener Zeit eine Formation gewesen, die wohl den Vergleich mit einer westdeutschen Rundfunk-Big-Band noch eingehen konnte, die aber nicht an das Niveau eines echten Jazzorchesters — man denke etwa an die gleichzeitig wirkende Band von Kenny Clarke und Francy Boland — heranreichte. Ich habe Gustav Brom und seine Leute damals in einem Konzert gehört. Die Formation spielte diszipliniert, doch fehlte es ihr an Elan und vor allem an Solisten; lediglich ein korpulenter Baritonsaxophonist hatte unter den Bläsern etwas zu bieten. Auch auf dieser Platte wird kaum einmal mitreißend musiziert, wobei jedoch ausdrücklich festgehalten werden muß, daß der inzwischen berühmte Jiri Mraz am Baß sowohl in der Rhythmusgruppe als auch im Solospiel glänzend agiert. Der zweite Grund dafür, daß diese Platte nichts Besonderes bietet, sind Hans Kollers Komposition und Arrangement: Die für Jazzverhältnisse sehr starke Besetzung mit einundzwanzig Musikern wird einfach nicht genutzt. Selten entfaltet das Orchester die Klangmöglichkeiten, die in seiner Instrumentation stecken, und wenn einmal, dann in massiven Tutti, wie sie eine Rundfunkband ohne eingeschworene Jazzer ebenso klangvoll spielen kann. Die Satzweise Kollers ist hier eigentümlich eindimensional: Lange Linien, die zwar den eingängigen Wohlklang bewußt meiden, jedoch mit keinem avantgardistischen Biß oder klaren Konzept aufwarten, werden in einer Weise ausgebreitet, die bedeutsam klingen soll und statt dessen behäbig wirkt. Gewiß, Benny Bailey kommt einmal länger als Solist zum Zug und bringt neben Mraz den zweiten hörenswerten Beitrag, doch nach Lage der Dinge hätte Koller mehr von seiner Chance, mit großem Orchester aufzunehmen, gehabt, wenn er ganz einfach ein Solistenkonzert für den schwarzen amerikanischen Trompeter daraus gemacht hätte. Und dann wäre es gut gewesen, wenn er das Ganze ordentlich hätte losswingen lassen! Der Titel dieser Reihe von programm-musikalischen Episoden erinnert ja geradezu fatal an George Russells „New York, N.Y.", eine akustische Gegenüberstellung von Kollers Werk mit Russells Suite fiele schlecht aus für den europäischen Saxophonisten. Kollers Aufnahmen klingen neben jener Russell-Platte — allerdings wohl der besten des amerikanischen Komponisten —, als kennten sämtliche beteiligten Musiker New York nur aus Bilderbüchern.

Wie man in Europa (dazu noch in der DDR und damit sehr weit weg von der pulsierenden Jazzszene) kreativen Jazz machen kann, das führt Ulrich Gumpert mit seiner ebenfalls suitenhaften Platte vor. Das ist farbige Musik, gekonnt gespielt und doch nicht steril vom ersten bis zum letzten Takt. Da gibt es Andeutungen von planvoller Polyphonie und parodistisch-jazzige Sätze in „Königskindisch", der „Marsch" ist eine gut-deutsche Groteske, die dennoch swingt. Der „Tango" featured den überragenden Petrowsky

an der Klarinette, und „Krokodil" ist eine Hymne, die nicht ganz ernst genommen werden muß. Bei „Jubilee" kommen sowohl bopige wie lyrische Motive vor. Und bei einer Assoziation mexikanischer Straßenmusik fällt plötzlich positiv auf, daß Gumperts Musik derjenigen von Charlie Mingus gar nicht unähnlich ist. Natürlich: Jeder der Solisten hat Format. Eine gute Platte! G. B.

Dudek / Niebergall / Vesala — Open

H. S.; Kugel; Mira; Manchmal; Open; Chain

Gerd Dudek (ts, ss, fl, shenai); Buschi Niebergall (b); Edward Vesala (dr); aufgenommen April 1977 in Berlin beim „Workshop Freie Musik"
(Produzent Jost Gebers; Toningenieur Bernhard Arndt)

FMP 0570

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Skidmore / Oxley / Haurand — S. O. H.

One-two-free; Das ist Alice; Trio Nr. 10; Lost in W. G.

Alan Skidmore (ts, ss); Tony Oxley (dr); Ali Haurand (b); aufgenommen Februar 1979 in Ludwigsburg (Produzent Joe Haider; Toningenieur Reiner Oppelland)

EGO Records 4011

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Zwei der besten europäischen Tenorsaxophonisten, beide Verfechter der Coltrane-Richtung, zweimal dieselbe Instrumentation, und doch zwei recht verschiedenartige Platten: Die Musik der Skidmore-Gruppe ist mehr als nur Coltrane-orientiert, sie ist fast ein Aufguß von Coltranes Konzepten in seinen späteren Phasen. Indes wirkt das, was die Dudek-Formation spielt, eigenständiger und kreativer — deshalb die etwas höhere Bewertung. Beide Trios bewegen sich auf hohem Niveau, virtuos wird hier wie dort gespielt. Die Besetzung mit Skidmore verwendet etwas markanteres thematisches Material, das ist wiederum ein gewisses Plus gegenüber der Musik des Dudek-Trios. Von der in Berlin aufgenommenen Platte gefallen mir insbesondere die Stücke, bei denen Gerd Dudek Tenorsaxophon spielt. Das sind „Kugel" und „Manchmal". Bei „Kugel" folgen nach einer Tenor-Introduktion Improvisationen über einem Puls; Edward Vesala versteht es, Dampf zu entwickeln. „Manchmal" bewegt sich — obwohl ziemlich rhythmisch — etwas in Richtung der Coltrane-Hymnen. — In diese Kategorie gehört auf der Skidmore-Platte „Das ist Alice". (Möglicherweise ist mit Alice Coltranes Witwe gemeint.) — „Free" bringt Coltranesches aus dessen verschiedenen Perioden, z. T. über freiem Puls, zum Teil über swingendem Rhythmus. „Lost" bietet wiederum Reminiszenzen an Trane über einer Fast-Kopie von latinisiertem Elvin. Nur Oxleys „Trio" ist ein eigenständiges Stück europäischer Free Jazz. G. B.

Shorty Rogers — The Shorty Rogers Big Band „Live" 1953

Sometimes I'm Happy; How High The Moon; Short Stop; Take The A Train; C Jam Blues; The Great Lie; Buzzy

Shorty Rogers (tp, ld); Maynard Ferguson, Conrad Gozzo (tp); Bob Enevoldson (tb); Herb Geller (as); Jack Montrose, Bill Perkins (ts); Bill Holman (bars); Lorraine Geller (p); John Simmons (b); Chuck Flores (dr) u. a.; aufgenommen im Juli 1953

Scarecrow SC-801 (Discofon)

Musikalische Bewertung	8—9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	H
Oberfläche	7

Woody Herman & His Orchestra — V-Discs, 1943—1946

Red Top; It Must Be Jelly; Caldonia; Somebody Loves Me; John Hardy's Wife; Don't Worry 'bout That Mule; Apple Honey; Dancing In The Dawn; There Are No Wings On A Foxhole; Flying Home; Jones Beachhead; 125th Street Prophet

Woody Herman (cl, as, voc, ld); Pete Candoli, Sonny Berman, Neal Hefti, Bill Harris (tb); Flip Phillips, Vido Musso, Ben Webster (ts); Ralph Burns / Tony Alles (p); Billy Bauer (g); Chubby Jackson (b); Dave Tough (dr); Marjorie Hyams (vib); Frances Wayne (voc) u. a.; aufgenommen von 1943 bis 1946

Solid Sender SOL 503 (Discofon)

Musikalische Bewertung	6—9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	H
Oberfläche	7

Mit diesen beiden Platten werden — so unwahrscheinlich das klingt — zwei Lücken in der Geschichte des Bigband-Jazz geschlossen: Es handelt sich um die erste (und wohl einzige) Liveaufnahme des Shorty-Rogers-Orchesters und um V-Disc-Aufnahmen von Woody Herman. Das Shorty-Rogers-Orchester, bekanntlich eine kurzlebige Band des Westcoast-Jazz um 1953, kommt mit einem Livemitschnitt aus dem Rendezvous Ballroom von Balboa Beach, Californien, aus der Versenkung und ergänzt damit die in den fünfziger Jahren begehrten LPs „Cool And Crazy" und „Shorty Rogers Courts The Count". Im Gegensatz zu den damaligen Studioaufnahmen wird aber diesmal nicht ein kühler, eng-harmonisierter, steriler Retortensound angestrebt, auch tüftelt Arrangeur Rogers nicht an aparten Besetzungsfeinheiten wie Waldhörnern herum, sondern es wird zügig swingender, durch einfache Partituren mit viel Solofreiraum ausgestatteter und frisch von der Leber weg gespielter Jazz geboten. Ob die Örtlichkeit nun dem Tanze diente oder nur so hieß: die Stimmung der Musiker ist wenig intellektuell, und sie stimulieren, gefordert oder nicht, zur Bewegung. Ich kann mir vorstellen, daß die Band in dieser Form die Mitbewerber Kenton, Ellington und Goodman ausstach und den damals in guter Form befindlichen Bands von Basie und Herman das Wasser reichte.
Wie letzterer damals klang — genau zehn bis sieben Jahre zuvor —, belegt die Woody-Herman-Platte mit V-Disc-Einspielungen aus den Jahren von 1943 bis 1946. V-Discs (= Siegesplatten) waren bekanntlich nicht im Handel befindliche Sonderpressungen für die amerikanische Truppenbetreuung, die auf der Schwelle zur modernen Technik standen: noch mit 78 Umdrehungen hergestellt, aber schon auf unzerbrechlichem Kunststoff und im 30-cm-Format, waren sie eine in jeder Hinsicht heiße Ware. Was den Wert dieser zwölf Titel etwas einschränkt, ist, daß die Hälfte mit den Gesangskünsten des Kapellmeisters verziert ist, ein Umstand, der die Solomöglichkeiten der Instrumentalisten bedauerlicherweise einschränkt, ohne dafür einen Gewinn zu bringen. Gut und feurig dagegen sind die Herman-Standards „Apple Honey", die Hampton-Nummern „Red Top" und „Flying Home", diskutabel auch — zumindest für Herman-Fans — das in großer Besetzung mit Streichern aufgeführte und als Filmmusik konzipierte zweiteilige „Dancing In The Dawn". Der kurz darauf (1947/48) dominierende Bebop-Einfluß im Orchester ist noch nicht erkennbar; Billy Bauer, später einer der kühlsten Gitarristen, schlägt noch im unbefangenen Schrumm-Schrumm-Swing, auch Flip Phillips röhrt noch wie Illinois Jacquet, lediglich Bill Harris deutet an, wohin die Reise gehen wird. Li.



Santana — Inner Secrets

Dealer / Spanish Rose; Well All Right; One Chain (Don't Make No Prison); Stormy; Open Invitation; Wham!; The Facts of Love; Life Is A Lady; Move On

CBS 86075

Musikalische Bewertung	5
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Santana — Marathon

Marathon; Lightning In The Sky; Aqua Marine; You Know That I Love You; All I Ever Wanted; Stand Up / Runnin'; Summer Lady; Love; Stay; Hard Times

CBS 86098

Musikalische Bewertung	4
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	7—8
Oberfläche	8

„Inner Secrets" heißt die vorletzte Schallplatte von Santana. Wer bisher mit dem Titel der Aufnahmen nichts anfangen konnte, weil es sich dabei offenbar um eine Tautologie handelt und weil es außerdem bei der Musik, die der mexikanische Gitarrist aus San Francisco, Carlos Santana, unter seinem Namen nun seit zwölf Jahren produziert, längst keine Geheimnisse mehr gibt, der wird durch die jüngste Aufnahme der Gruppe, „Marathon", wenigstens partiell — bezüglich des Sprachproblems — aufgeklärt. Sri Chinmoy, der Guru hinter Carlos Santana, gibt die Geheimnisse preis und nicht nur die inneren: „Ein Athlet läuft in der äußeren Welt. Ein Suchender läuft in der inneren Welt. Für einen Athleten gilt der Marathonlauf der Olympischen Siele als längste Distanz: 26 Meilen. Im inneren Leben sind es keine 26 Meilen, sondern Millionen und Billionen und ..."
Abgesehen davon, daß Sri Chinmoy nicht mitgeteilt hat, ob die Strecke, die ein Gitarrist auf seinen normalerweise sechs Saiten zurücklegt, zu den inneren oder äußeren Distanzen gehört, hat er außerdem auch nicht auf ein Problem hingewiesen, das wohl in beiden Sphären möglich ist: das Laufen im Kreis. Konkret: Gab es auf „Inner Secrets" mit „Well All Right" und „One Chain" wenigstens Kompositionen, denen eine gewisse Originalität in der Melodieerfindung und im rhythmischen Zupacken nicht abgesprochen werden kann, so sind auf „Marathon" — nicht zuletzt auch durch das Ausscheiden des kraftvollen Lead-Sängers Greg Walker — auch noch diese Restbestände getilgt worden, die aus der täglich herausgebrachten popmusikalischen Dutzendware herausstechen. Die Band Santana produziert längst nicht mehr, sie reproduziert nur noch sich selbst: Latinrock als Aufguß. Leider ist die Distanz, die in diesem Kreislauf zurückgelegt werden kann, zumindest tendenziell, unendlich. San.

Arlo Guthrie With Shenandoah — Outlasting The Blues

Prologue; Which Side; Wedding Song; World Away From Me; Epilogue; Telephone; Sailing Down This Golden River; Carry Me Over; Underground; Drowning Man; Evangelina

Arlo Guthrie, David Grover, Dan Velika, Steve Ide (g, voc); Carol Ide (perc, voc); Terry A La Berry (dr, marimba, voc); aufgenommen ca. 1979
(Produzent John Pilla; Toningenieur Les Kahn)

WB 56 658

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Eine vorbildlich, bestechend transparent produzierte LP, die einmal wieder zeigt, was Warner Brothers zuwege bringt, wenn man sich Mühe macht. Arlo Guthrie ist so gut wie eh und je, vital, widerspenstig, streckenweise unendlich traurig, aber ohne Schmalz, suchtbildend wie Bob Dylan und Randy Newman in ihren großen Augenblicken. Und mit der Gruppe Shenandoah, die noch von Streichern und ein paar Solisten unterstützt wird, hat er einen glänzenden Klangkörper gefunden. Süffiges Gitarrespiel und verführerischer Harmoniegesang prägen diese Platte. Nur zwei Lieder stammen nicht von Arlo Guthrie: Mit einem erweist er Pete Seeger, dem Freund des Vaters und väterlichen Freund, Reverenz. Guthries eigene Songs sind volksliedhaft einfach, aber nicht fade, seine Texte sind schöne Beispiele einer engagierten bis religiösen Poesie, die ohne dunklen Pseudo-Tiefsinn auskommt. Eine rundum gelungene Platte, an der man lange seine Freude haben wird. Th. R.

Renaissance — azure d'or

Jekyll And Hyde; The Winter Tree; Only Angels Have Wings; Golden Key; Forever Changing; Secret Mission; Kalynda (A Magic Isle); The Discovery; Friends; The Flood At Lyons

Annie Haslam (voc); John Tout (keyboards); Terence Sullivan (dr, perc, voc); Jon Camp (b, cello, voc, g); Michael Dunford (g, mandolin); aufgenommen November 1978 bis Februar 1979
(Produzent und Toningenieur David Hentschel)

WB 56 633

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Eine neue Platte der zweiten Formation, die den Namen Renaissance trägt. Der Sound ist bestimmt von den hellen Vokalparts der Annie Haslam. Die Gruppe ist beim alten Rezept geblieben, nach dem Rock, Folk und vorklassische Musik abgemischt werden, wobei der Rockanteil gegenüber dem Folkbeitrag zugenommen hat. Freilich hat das nicht mehr die Frische von einst, es klingt etwas zu routiniert, und auch die anspruchsvollen Texte können eine gewisse Langeweile nach einiger Zeit nicht verhindern. Th. R.

The Rolling Stones — Time Waits For No One. Anthology 1971—1977

Time Waits For No One; Bitch; All Down The Line; Dancing With Mr. D.; Angie; Star Star; If You Can't Rock Me / Get Off Of My Cloud; Hand Of Fate; Crazy Mama; Fool To Cry

Aufgenommen 1971 bis 1977
(Produzenten Glimmer Twins, Jimmy Miller)

COC 59 107

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Was der Sinn einer solchen völlig willkürlichen Zusammenstellung von populären und weniger populären Stones-Titeln sein soll, bleibt unerfindlich. Einen Hinweis mag die superdünne Pressung geben, die alles unterbietet, was dem Plattenkäufer seit 1973 zugemutet wird. Das verwellt, wenn nur mal die Sonne durchs Fenster auf den Plattenspieler scheint. Werden etwa auch Platten heute bereits als Wegwerfprodukte kalkuliert? Ist hier der Verschleiß eingerechnet? Alle drei Jahre die gleichen Stones-Songs für den Fan. Also mir reicht's einmal, und wenn das noch so eiert. Th. R.

Literatur

Peter Hacks (geb. 1928)

Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe

Nicole Heesters (Frau von Stein), Boy Gobert (Regie und Verlesung der Szenenanweisungen)
(Produktion Dorothee Koehler; Tonmeister Gerd Henjes)

DG 2755 007 (2 LP) 32 DM

Künstlerische Beurteilung	8
Klangqualität	8
Oberfläche	9

Es fällt nicht schwer, den Bühnenerfolg dieses 1976 in Dresden uraufgeführten Monologs zu erklären: auf den Theatern beider Deutschland und nun sogar im Medium Schallplatte. Dieses „Gespräch im Hause Stein" beliefert das Publikum mit dem Haut-goût einer erstklassigen Boulevard-Mélange aus guter, alter Zeit: Hacks betreibt eine biographische Reduktion des Mythos Goethe, dessen Flucht aus dem Weimar des Jahres 1786 zu einem Trivialmythos umfunktioniert wird, indem Charlotte von Stein in einer fiktiven Verteidigungsrede vor ihrem Mann pikante Details aus ihrer zehnjährigen Liaison mit dem Dichter preisgibt. Während sich diese hochgestellte Dame desavouiert (denn sie zahlt, stellvertretend für alle Geschlechtsgenossinnen, für die Hackssche Ummythisierung), darf der Theaterbesucher und nun auch Plattenhörer ungeniert unter die Bettdecke berühmter Leute von einst schauen. Peter Hacks geht mit seiner Einblick-Dramaturgie auch in der Tat um so viel über den „Hölderlin" des Peter Weiss hinaus, daß er sich rühmen kann: „Es ist sicher kein besonderes Verdienst, Herrn Peter Weiss an Einsicht zu übertreffen." Den Nutzen solch bescheidenen Eigenlobs hat das von Hacks über alle Maßen verehrte Publikum. Aber das erklärt den Erfolg des Stücks noch nicht ganz. Hinter den Hacksschen Zuordnungen verbirgt sich nämlich eine andere und ordnet diesem Monolog, dem in der vorliegenden Aufnahme (nach einer Inszenierung am Hamburger Thalia-Theater) Boy Gobert lediglich das Personenverzeichnis und die Szenenanweisungen zuspricht, eine Dimension zu, von der sich die sicherlich hoch entwickelte Schulweisheit des Autors nichts hatte träumen lassen. Hacks nimmt die Flucht eines Dichters aus einem Staat in Mitteldeutschland zum Anlaß, sich maliziös über die Gründe dieser Flucht auszulassen, deren Privatheit im Verlauf der Mythisierungsgeschichte Goethes verlorengegangen sein mag. Allerdings verändert Hacks dieses Motiv im Laufe der fünf Akte. Wirkt nämlich die Suada der Frau von Stein zunächst wie die Verharmlosung und zugleich Rechtfertigung ihres Verhältnisses mit Goethe vor dem Ehemann, so stellt sich dessen sphinxhafte Verkörperung als Puppe auf der Bühne heraus als ein Gleichnis für die Staatsräson: Nicht das Verhältnis der Frau von Stein mit Goethe ist der Stein des Anstoßes, sondern die Flucht des berühmten Dichters aus diesem Verhältnis und dem Staat, der diese Verbindung ermöglichte. Konsequenterweise glaubt die in einem Zeitalter der Aufklärung sich fühlende Frau von Stein — ein doppelt süffisanter Einfall des Frauenverächters Peter Hacks — an den dialektischen Umschlag: daß Goethe nur geflohen sei, um ihr aus der Ferne die Legalisierung ihrer Liaison anzutragen. Bleibt diese Hoffnung auf der Bühne unerfüllt, so findet der erwünschte Umschlag als Aktualisierung des Stücks beim Rezeptionsvorgang statt: Es wird von der Geschichte sozusagen überholt. Hacks hat seine Rezipienten ausdrücklich animiert, sich über den Schlußpunkt des Monologs hinaus „mit ein paar Meinungen in der Richtung des Kommenden zu versuchen". Aber diese Mühe, und das erst erklärt den Siegeszug des Stücks, brauchte sich das verehrte Publikum nicht mehr zu machen, weil die Geschichte selbst das Hacks-Stück fortgeschrieben hat: mit jenen Dichtern und Denkern in einem mitteldeutschen Staat, die entweder bei Tag verreisten und bei der Wiederkehr die Pforten zur Heimat wie in einer Nacht- und Nebelaktion verschlossen fanden, oder jenen anderen, denen man die Unbequemlichkeiten einer freiwilligen Flucht abnahm, indem man diese zwangsweise zur Ausreise legalisierte. Nun hat Hacks, diesen Vorgängen gegenüber freudig akklamierend in die Rolle des Staatsdichters tretend, „der politischen Frage im Stück so wenig Raum gegeben", weil ein Bühnenstück kein Geschichtswerk sei. Aber seine Feststellung, daß „eigentlich alles, wovon das Stück handelt", ungelöst sei, weist diesem den unfreiwilligen Rang eines Geschichtswerks zu, und die arme Charlotte von Stein steht doppelt düpiert da: von Hacks wie der Realgeschichte. Um so lobenswerter ist die Mannhaftigkeit in der Darstellung Nicole Heesters, die etwa im Vergleich mit Traute Richter (Dresden) oder Anneliese Römer (Stuttgart) landsmannschaftlicher Vokalverfärbung wenig Raum gibt und sich überhaupt um Contenance bemüht. So ist, auch technisch voll befriedigend, eine Aufnahme entstanden, die im Medium Schallplatte als geschichtskräftiges Korrelat zu jenem Kölner Konzertmitschnitt der CBS gelten kann, den im Jahr der Uraufführung des Hacks-Stücks Wolf Biermann 1976 mit der Expatriierung bezahlen mußte. U. Sch.

Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr... — Norbert Gescher spricht Kurt Tucholsky

An das Publikum; Wo ist der Schnee; Liebespaar vom Fenster; Die Schweigende; Die arme Frau; Sie schläft; Wider die Liebe; Versunkenes Träumen; Lamento, aus „Die Frau spricht"; An die Berlinerin; Danach; Singt eener uffn Hof; Augen in der Großstadt; Schnipsel; Media in vita; Berliner Bälle; Wenn eener jeborn wird; Einkehr; Wer kennt Odenwald und Spessart?; Ballade; Schöner Herbst; Sonntagsmorgen, im Bett; Ideal und Wirklichkeit; Luftveränderung; Mutterns Hände; Stationen; Das Mitglied

Aufgenommen ca. 1979
(Produzent Dieter Borkowski; Toningenieur Frank-M. Worbs)

Sound-Star-Ton SST 0137

Interpretation	7
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Es ist ja erfreulich, daß einer der wichtigsten deutschsprachigen Satiriker, Kurt Tucholsky, endlich die verdiente Anerkennung gefunden hat. Weniger erfreulich ist es, daß sich nun, da er in Mode ist, alle möglichen Schauspieler und Sänger über ihn hermachen, weniger um ihm zu dienen, als um sich darzustellen. So ist nicht recht einzusehen, welchen Zweck diese brave Platte haben soll. Die Zusammenstellung ist wirklich nicht originell, solche viel rezitierten Texte wie „An das Publikum", „Danach", „Ideal und Wirklichkeit" oder „Mutterns Hände" fehlen nicht. Immerhin kann man Norbert Gescher dankbar sein, daß er die Gedichte vergleichsweise sachlich spricht und nicht durch eitle Sprachgestik zerstört. Warum ausgerechnet ein Villon-Zitat der Platte als Titel dient, ist unerfindlich. Th. R.

Zum Thema „Kooperation Schallplatte — Rundfunk"

In der November-Ausgabe von HiFi-Stereophonie (Seite 1546) berichtete Georg-Friedrich Kühn, daß das Radio-Symphonieorchester Berlin (RSO) einen auf drei Jahre befristeten Vertrag für Platten-Koproduktionen mit RCA abgeschlossen habe. Peter Ruzicka, Intendant des Berliner RSO, legt Wert auf die Feststellung, daß das Rundfunk-Symphonieorchester in der Rechtsform einer selbständigen GmbH geführt wird. Dritter Partner des erwähnten Koproduktionsvertrages ist der RIAS Berlin.

Hier wird's so heiß gehört wie es gekocht wurde:

Falls Sie es zufälligerweise noch nicht wissen: Das ist die ganz neue A 1-Serie von ITT. Die es zudem nur in ganz kleiner Auflage gibt. Wurde extra gebaut für Leute, die den gewohnt-soliden, langweiligen Klangeintopf nach Boxenmacherart satt haben. Sich dafür lieber ab und zu mal heiße Ohren holen möchten.

Für Kenner der Szene, die wissen, wieviel Dynamik-Pfeffer in einer Direktschnitt- oder Digitalplatte stecken kann. Und ihn auch voll auskosten wollen. Denen Rock und Jazz besser schmecken als Barock und Bajazzo.

Greifen Sie schnell zu! Bei ITT-autorisierten Fachhändlern. Denn so etwas Gutes kommt nicht alle Tage auf den Ladentisch.

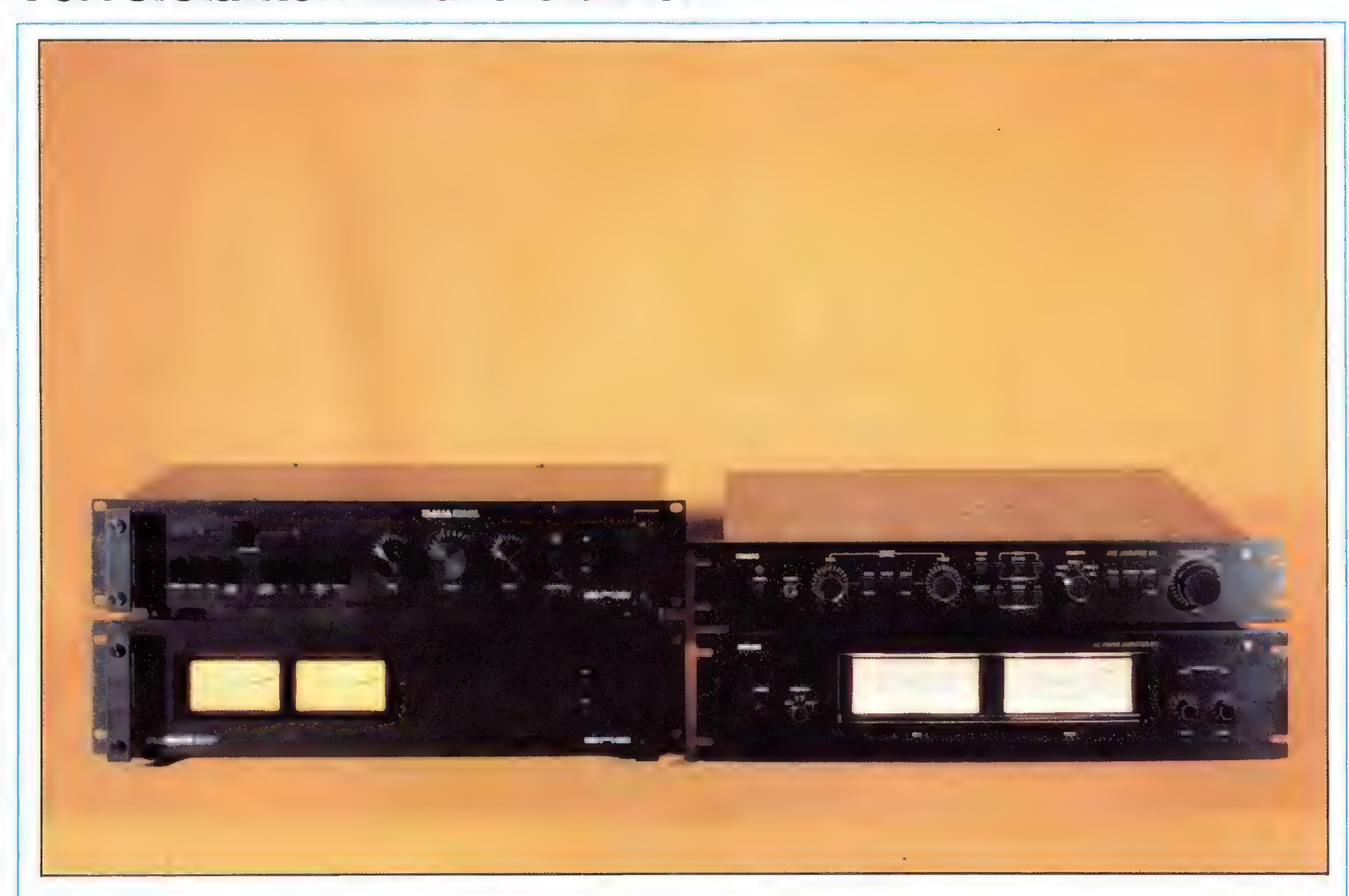
A 1-130, A 1-150 und A 1-200.

Extrem belastbar, extrem impulsfest. Voluminös, kernig-attackig in den Höhen und Mitten, satt und fest in den Bässen, aufwendigst in der Technik.

ITT
Technik der Welt



Vorverstärker / Endverstärker



GAS Thalia / Grandson
Philips 22 AH 280 SA / 380 PA

In HiFi-Stereophonie 10/79 haben wir einen Testbericht über drei Vorverstärker/Endverstärker-Kombinationen veröffentlicht, deren gemessene Ausgangsleistungen bei 2 × 105, 2 × 133 und 2 × 350 W (jeweils an 8 Ω) lagen zu Preisen von 2700 DM (Sony TA-E 86 B / TA-N 86 B und Sansui CA-F 1 / BA-F 1) und etwa 5600 DM (Phase Linear 3000 / 700 II). Auf die Kombination umgerechnet, kostet das Watt je Kanal im betrachteten Fall bei Sony 25,70 DM, bei Sansui 20,30 und bei Phase Linear 16,00 DM. Freilich ist dies eine sehr einseitige und anfechtbare Rechnung, die geeignet sein könnte, dem fragwürdigen „Wattdenken" Vorschub zu leisten, würde sie nicht zeigen, daß Watts offenbar auch in der Menge billiger werden.

Nachfolgend berichten wir über zwei weitere Vorverstärker/Endverstärker-Kombinationen, die eine amerikanischer, die andere europäischer Herkunft, die erste von einer kleinen Spezialfirma, die zweite von einem Weltkonzern, denen vermutlich nur gemeinsam ist, daß sie sich mit diesen eher dem Hi-End zuzurechnenden Komponenten der japanischen Herausforderung zu stellen gedenken. Wenden wir unsere „Wattpreiskalkulation" auf diese beiden Kombinationen an, so kommen wir auf 43,10 DM/W bei 2 × 67 W für GAS und 16,00 DM/W bei 2 × 125 W für Philips. Diese nicht ganz ernst zu nehmenden Überlegungen sollen eigentlich nur zeigen, daß die nachfolgend getesteten Komponenten, denen man durchaus noch Slim-line-Format zubilligen kann, bei allen Unterschieden in Preis und Ausgangsleistung doch mit den in HiFi-Stereophonie 10/79 getesteten Komponenten in Beziehung zu setzen sind.

Beschreibungen

GAS Thalia / Grandson

Die Geräte von GAS (The Great American Sound Co., Inc.) werden von Audio Int'l in Frankfurt vertrieben, die auch für den Service zuständig ist. Die Bedienungsanleitungen liegen nur in englischer Sprache vor. Der Vorverstärker Thalia soll etwa 1395 DM, der Endverstärker Grandson 1495 DM kosten. Die Abmessungen sind: Breite 484 mm bei beiden Geräten, Höhe 101 mm beim Vorverstär-

ker (Tiefe über alles 255 mm) und 121 mm bei der Endstufe (Tiefe über alles 290 mm). Beide Komponenten sind, wie man auch aus dem Bild erkennt, für den Einbau in 19″-Racks vorbereitet und mit Griffen versehen. Sie sind in schlichtem Schwarz gehalten mit nicht maximal kontrastierender Beschriftung in hellgrauem Farbton. Schlicht ist auch die Anordnung der Bedienelemente beim Vorverstärker; beim Endverstärker sind keine vorhanden, dafür aber zwei in Watt für 4 Ω und in Dezibel geeichte, im Betrieb von innen beleuchtete Anzeigeinstrumente. Die Eingänge — Phono 1 und 2, Tuner, Aux — werden über Drucktasten gewählt, die in einer Reihe mit dem Rumpelfilter, dem Monitorschalter, den Tasten für Kanal A und B mono, Stereo / Stereo-Reverse und für Leiseschaltung (Mute) angeordnet sind. Der Lautstärkesteller und die etwas kleineren Klangsteller, die auf beide Kanäle wirken, sind in ebensoviele Raststufen unterteilt, wie Graduierungen vorhanden sind. Kopfhörer werden über eine Klinkenbuchse an der Frontplatte angeschlossen; über der Kopfhörerbuchse befindet sich die rot leuchtende Betriebskontrolle. Die Netzversorgung wird über zwei quadratisch ausgebildete Drucktasten ein- und ausgeschaltet. Die Balance wird an einem horizontal angeordneten Schiebesteller justiert, der in Mittenstellung einrastet.

Auf der Rückseite des Vorverstärkers Thalia liegen alle Ein- und Ausgänge in Form von Cinchbuchsen vor. Vorhanden sind zwei Vorverstärkerausgänge und ein Tonbandausgang sowie Eingänge für Aux, Tuner, Phono 1 und 2. Zu erwähnen sind noch eine Erdklemme und drei amerikanische Kaltgeräte-Netzbuchsen, wovon eine immer unter Spannung steht (unswitched) und die anderen beiden über den Netzschalter ein- und ausgeschaltet werden. Die Rückseite des Endverstärkers Grandson wirkt insofern ungewöhnlich, als der gewichtige Netztransformator und je Kanal zwei Leistungstransistoren auf großflächigen Kühlkörpern (Vorsicht: scharfkantig!) mit U-Profil von außen auf die Rückfront montiert sind. Schraubklemmen für den Anschluß der Lautsprecherkabel sind ganz links und ganz rechts angeordnet, während die Cinchbuchsen zum Anschluß des Vorverstärkers sich beide auf der rechten Seite befinden. Der Endverstärker ist ebenso wie der Vorverstärker mit einem amerikanischen Netzstecker ausgerüstet. Für deutsche Steckdosen wird zumindest ein entsprechender Adapter benötigt.

Sowohl der Phono-Entzerrervorverstärker als auch der Vorverstärker für die hochpegeligen Eingänge sind als komplementär-symmetrische Klasse-A-Verstärker ausgelegt, wobei im einen Fall die RIAA-Entzerrung, im anderen das Klangregelnetzwerk ohne zusätzliche Verstärkerstufe in die Gegenkopplung einbezogen sind. Die Gleichstromdrift im Phonoverstärker wird durch eine Gleichstromservoschaltung verhindert. Beim Endverstärker wird eine vollkomplementäre Push-Pull-Schaltung verwendet, die nach den Eingangskondensatoren durchgehend gleichstromgekoppelt ist. Überlastschutz wird auf zwei Arten sichergestellt: Einmal sind die Treiberstufen so ausgelegt, daß sie bei voller Leistung die Endtransistoren nicht übersteuern können, was den Nachteil konventioneller Strombegrenzer vermeidet, zum anderen unterbrechen Gleichstromsicherungen die Lautsprecherausgänge, sobald extreme Überlastströme (>12 A) auftreten.

Philips 22 AH 280 SA / 380 PA

Die Preise der beiden Philips-Komponenten sollen bei jeweils knapp 1000 DM liegen. Die Bedienungsanleitungen liegen in gewohnter Philips-Manier gleich zehnsprachig vor mit Deutsch an vierter Stelle bei nicht immer korrekter Übersetzung aus dem vermutlich englischen Original. Beide Komponenten sind für 19″-Rack-Einbau vorbereitet und mit Höhen von 75 (Vorverstärker) und 110 mm (Endverstärker) bei einer Tiefe über alles von 380 mm eindeutig als Slim-line-Bausteine zu bezeichnen.

Die Bedienelemente unterteilen sich, vom runden Netzschalter ganz links abgesehen, in kleine quadratische Drucktasten, Drehsteller- und -schalter. Der größte ganz rechts, in ebensoviele Raststufen unterteilt, wie Graduierungsmarken vorhanden sind (Bereich 0 bis −70 dB), ist der Lautstärkesteller. Der konzentrische, dahinter befindliche Ring ist der Balancesteller. Auch die Klangsteller, auf beide Kanäle gleichzeitig wirkend, sind in 1-dB-Schritten zwanzigfach rastend unterteilt (je ±10 dB). Zwei Drucktasten gestatten die Wahl von je zwei Einsatzfrequenzen im Baß- (250 und 500 Hz) und im Höhenbereich (2,5 und 5 kHz). Die mittlere Drucktaste (defeat) schaltet das Klangregelnetzwerk ab.

Der Eingangswähler weist folgende Positionen auf: Aux, Tuner, Phono 1 und 2 und Mic. Insgesamt sechs Drucktasten dienen der Wahl zwischen Vor- und Hinterbandhören bei zwei angeschlossenen Tonbandgeräten und ermöglichen das wechselseitige Überspielen (dubbing 2-1 und 1-2). Links daneben befinden sich die Drucktasten für Höhen- und Rumpelfilter. Die drei Drucktasten links neben dem Lautstärkesteller sind für Mono-, Loudness- und Mutingschaltung (−20 dB).

Auf der Rückseite des 280 sind alle Ein- und Ausgänge in Gestalt von Cinchbuchsen vorhanden, ausgenommen zwei Klinkenbuchsen für den Anschluß von je einem Monomikrophon an jeden Kanal und den zu Tape 2 parallel geführten DIN-Anschluß für Tonbandaufnahme und -wiedergabe. Eine Klemmschraube für Erdanschluß ist ebenfalls vorhanden. Die Signalausgänge sind dreifach vorhanden: Ausgang 1 (switched) wird abgeschaltet, sobald man einen Kopfhörer an die Frontbuchse des Vorverstärkers anschließt, Ausgang 2 bietet das Signal ununterbrochen, während sich Ausgang 3 durch einen (gegenüber den beiden anderen) um 10 dB höheren Pegel unterscheidet.

Auf der Frontplatte der Endstufe mit den auch im ausgeschalteten Zustand einwandfrei sichtbaren, bei Betrieb aber zusätzlich von innen beleuchteten Anzeigeinstrumenten sind außer einem Netzschalter und einem Wahlschalter für die Lautsprechergruppen A, B und A + B noch zwei Pegelsteller untergebracht. Die Beschriftung der Philips-Komponenten ist strahlend weiß und kontrastiert mit den schwarzen, gebürsteten Aluminiumfrontplatten.

Auf der Rückseite des Endverstärkers befinden sich Klemmenanschlüsse für zwei Paar Lautsprecherboxen, zwei Cinchbuchsen für den C-gekoppelten Eingang (normal) und zwei für den gleichstromgekoppelten (direct). Zu erwähnen sind noch eine Erdklemme und ein Sicherungshalter.

Auf den Oberseiten der Gehäuse beider Geräte sind Blockschaltbilder und Diagramme aufgedruckt. An der Frontseite des Endverstärkers, über den Pegelstellern, sind zwei Kontrolleuchten vorhanden: Die eine leuchtet auf, wenn der Endverstärker wegen thermischer Überlastung abgeschaltet wird, die andere, wenn wegen Auftretens einer Gleichspannung der Ausgang unterbrochen wird, um die Lautsprecher vor Zerstörung zu schützen.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen, Betriebs- und Musikhörtest

Unsere Meßergebnisse sind wie üblich getrennt für die Vorverstärker und die Endstufen sowie, was die wichtigsten Daten betrifft, auch für die Kombinationen, also „über alles", in den Tabellen zusammengefaßt.

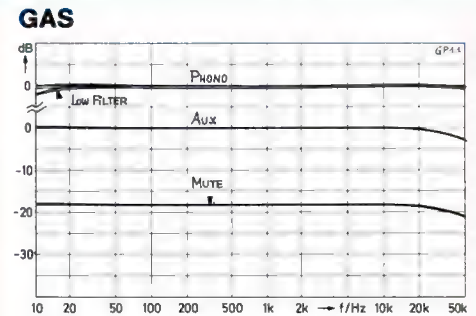
Für den Musikhörtest haben wir beide Kombinationen an Baßreflexboxen Sentry III (8 Ω, praktische Betriebsleistung 0,4 W) und an Revox-Boxen B 530 (4 Ω, praktische Betriebsleistung 2,4 W, → HiFi-Stereophonie 11/79) betrieben. Als Programmquellen dienten eine Telefunken M 10, über die unser Lautsprechertestband abgehört wurde, die Philips-Maschine N 4520 zur Prüfung des Monitorübersprechens und ein Micro-Plattenspieler DDX-1000 mit Tonarm MA-505 und einem Ortofon MC 30 mit Übertrager T 30.



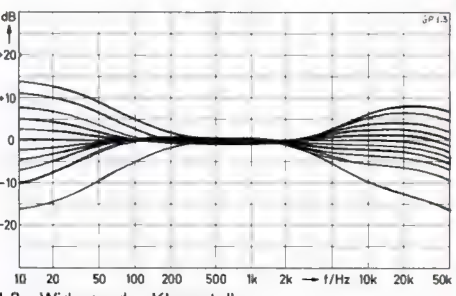
GAS Grandson: außen montierte Kühlkörper mit den Leistungstransistoren und außen montierter Netztransformator

Ergebnisse unserer Messungen a) Vorverstärker	GAS Thalia	Philips 280 SA
Die Fremdspannungsabstände, Übersprechen etc. sind grundsätzlich auf eine Ausgangsspannung von 2 V ≙ +6 dBV bezogen.		
Maximaler unverzerrter Ausgangspegel		(output 3)
f = 1 kHz, an 1 kΩ	14,0 V ≙ 23,0 dBV	15,5 V ≙ 24,0 dBV
an 4,7 kΩ	15,0 V ≙ 23,5 dBV	21,5 V ≙ 26,5 dBV
an 47 kΩ	15,0 V ≙ 23,5 dBV	25,0 V ≙ 28,0 dBV
Innenwiderstand am Ausgang		
40 Hz	100 Ω	600 Ω
1 kHz	100 Ω	600 Ω
20 kHz	100 Ω	600 Ω
Übertragungsbereich (−3 dB)	< 2 Hz bis 135 kHz	6 Hz bis ≥ 205 kHz
Frequenzgang (20 Hz bis 20 kHz)	(Bild 1.1)	(Bild 2.1)
bezogen auf 1 kHz	−0,5 / +0,2 dB	−0 / +0,5 dB
Phonoentzerrung	(Bild 1.1)	(Bild 2.1)
Abweichung von der RIAA-Kennlinie, bezogen auf 1 kHz im Bereich von 20 Hz bis 20 kHz	−0 / +0,5 dB	−1,5 / +0 dB
Gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung	Bild 1.2	Bild 2.2
Klangregelung	Bild 1.3	Bild 2.3
Rumpel- und Rauschfilter	(Bild 1.1)	(Bild 2.1)
Einsatzfrequenzen, Flankensteilheit	< 10 Hz −6 dB/Okt.	20 Hz −12 dB/Okt.
	(−)	8 kHz −12 dB/Okt.
Eingangsempfindlichkeiten		
Phono MM	3,0 mV ≙ −50,5 dBV	2,2 mV ≙ −53 dBV
Phono MC	(−)	(−)
Tuner, Aux	270 mV ≙ −11,0 dBV	500 mV ≙ −6 dBV
Tape (Monitor)	270 mV ≙ −11,0 dBV	380 mV ≙ −8,5 dBV
Maximaler Eingangspegel		
Phono MM	250 mV ≙ −12,0 dBV	290 mV ≙ −11 dBV
Monitor	> 11,5 V ≙ +21,5 dBV	> 11,5 V ≙ +21,5 dBV
daraus Übersteuerungsreserve	38,5 dB	42 dB
Ausgangspegel für Tonbandaufnahme		
bei 5 mV an Phono		
Cinch	320 mV ≙ −10 dBV	500 mV ≙ − 6 dBV
DIN (R_L = 10 kΩ)	(−)	16 mV ≙ −36 dBV
Signal-Fremdspannung-Abstand		
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45405		
a) bezogen auf 2 V = +6 dBV		
Phono MM	≥ 81,0 / 77,0 dB	≥ 80,0 / 75,5 dB
Phono MC	(−)	(−)
Tuner, Aux	≥ 93,5 / 89,0 dB	≥ 95,0 / 91,5 dB
Tape (Monitor)	≥ 93,5 / 89,5 dB	≥ 95,0 / 91,0 dB
b) bezogen auf 2 × 100 mV = −20 dBV		
Phono MM	≥ 68,0 / 65,5 dB	≥ 72,5 / 68,5 dB
Phono MC	(−)	(−)
Tuner, Aux	≥ 68,0 / 66,0 dB	≥ 72,0 / 67,5 dB
Tape	≥ 68,0 / 66,0 dB	≥ 72,0 / 68,0 dB
Äquivalente Fremdspannung (Phono MM, Lautstärke max.)	≤ −119,5 dBV	≤ −121 dBV
Klirrgrad		
bei Nennpegel (+6 dBV)	≤ 0,005 %	≤ 0,005 %
bei 100 mV (−20 dBV)	≤ 0,050 %	≤ 0,040 %
Intermodulation		
bei Nennpegel (+6 dBV)	≤ 0,010 %	≤ 0,010 %
bei 100 mV (−20 dBV)	≤ 0,018 %	≤ 0,025 %
Übersprechdämpfung (Phono / Hochpegel)		
40 Hz	≥ 57 / 75 dB	≥ 70 / 75 dB
1 kHz	≥ 61 / 55 dB	≥ 67 / 65 dB
10 kHz	≥ 41 / 35 dB	≥ 52 / 45 dB
Hinterband auf Aufnahme (10 kHz / −10 dBV)		
Cinch	78 dB	≥ 58 dB
DIN	(−)	≥ 46 dB
Vorband auf Wiedergabe (10 kHz / −10 dBV)	≥ 68,5 dB	≥ 48 dB

GAS



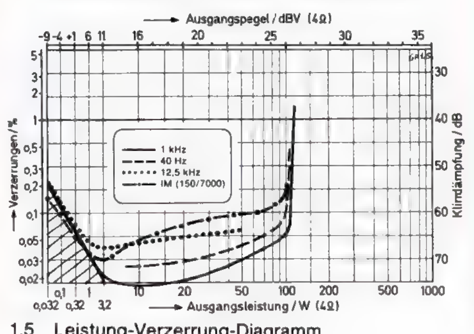
1.1 Frequenzgänge über Eingänge Phono und Aux mit Rumpelfilter und Mutingfunktion



1.3 Wirkung der Klangsteller

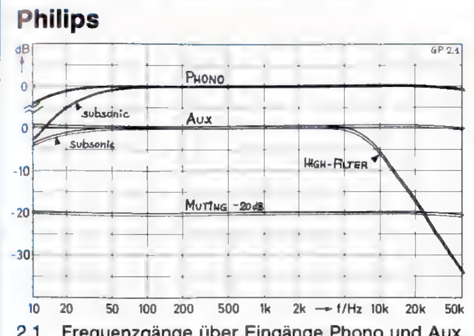
ca. DIN 45500	Mittelklasse … Spitzenklasse
	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122
	äquiv. Fremdspannung/dBV — Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70
	Fremdspannungsabstand/dB (−20 dBV) — Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70
	Fremdspannungsabstand/dB (−20 dBV) — Hochpegel-Eing.
-12 dBV	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16
	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1 kHz) Phono mag
>21,5 dBV	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1 kHz) — Monitor
100 Ω	4k 3k 2k 1k 500 300 200
	Innenwiderstand (40 Hz bis 12,5 kHz)
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70
	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) — Phono mag.
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70
	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) — Hochpegel-Eing.
	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76
	Übersprechdämpfung/dB (10 kHz) — Monitor
Keine DIN-Buchse	-18 -16 -14 -10 0 +6
	DIN-Tonbandpegel /dBµA

1.4 Balkendiagramm wichtiger Qualitätskriterien

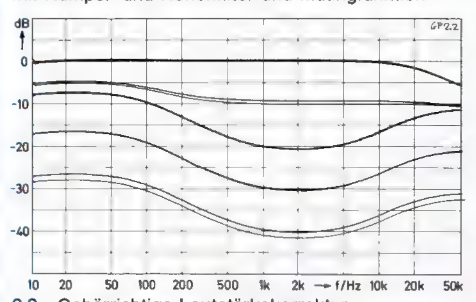


1.5 Leistung-Verzerrung-Diagramm

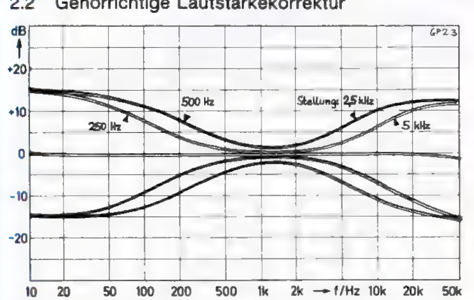
Philips



2.1 Frequenzgänge über Eingänge Phono und Aux mit Rumpel- und Höhenfilter und Mutingfunktion



2.2 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur



2.3 Wirkung der Klangsteller in den Extremstellungen und den vier möglichen Einsatzfrequenzen

ca. DIN 45500 — Mittelklasse — Spitzenklasse

-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122
äquiv. Fremdspannung/dBV — Phono mag.

47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70
Fremdspannungsabstand/dB (−20 dBV) — Phono mag.

47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70
Fremdspannungsabstand/dB (−20 dBV) — Hochpegel-Eing.

−11 dBV — -33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16
max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1 kHz) Phono mag

>21,5 dBV — 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1 kHz) — Monitor

4k 3k 2k 1k 500 300 200
Innenwiderstand (40 Hz bis 12,5 kHz)

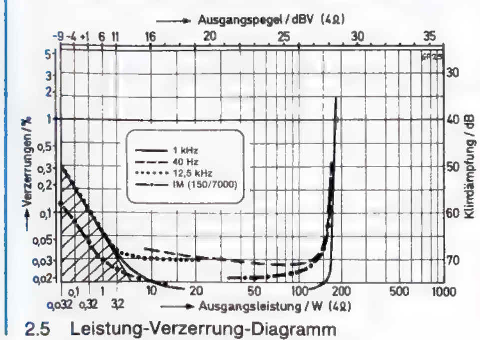
41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70
Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) — Phono mag.

41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70
Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) — Hochpegel-Eing.

42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76
Übersprechdämpfung/dB (10 kHz) — Monitor

-18 -16 -14 -10 0 +6
DIN-Tonbandpegel /dBµA

2.4 Balkendiagramm wichtiger Qualitätskriterien

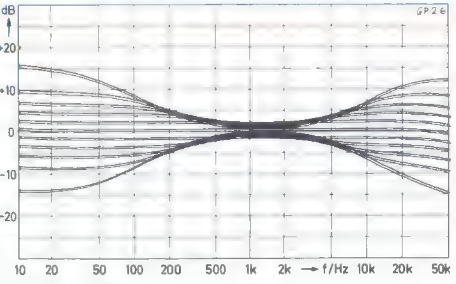


2.5 Leistung-Verzerrung-Diagramm

Ergebnisse unserer Messungen b) Endverstärker	GAS Grandson	Philips 380 PA
Sinusausgangsleistung gemessen bei 1 kHz und Aussteuerung beider Kanäle		
an 4 Ω	2 × 105 W ≙ 26,25 dBV	2 × 180 W ≙ 28,5 dBV
an 8 Ω	2 × 67 W ≙ 27,25 dBV	2 × 125 W ≙ 30,0 dBV
Impulsleistung gemessen mit Sinus-Burst, Tastverhältnis Ein/Aus = 1/16, f_0 = 1 kHz		
an 4 Ω	2 × 135 W ≙ 27,25 dBV	2 × 235 W ≙ 29,75 dBV
an 8 Ω	2 × 75 W ≙ 27,75 dBV	2 × 158 W ≙ 31,0 dBV
Innenwiderstand Dämpfungsfaktor an 4 Ω		
40 Hz	170	200
12,5 kHz	≥60	200
Übertragungsbereich (−3 dB) gemessen mit Generatorinnenwiderstand R_g = 600 Ω	<2 Hz bis ≥140 kHz	<2 Hz bis ≥230 kHz
Leistungsbandbreite Grenzfrequenzen für k = 1 % bei ½ × Nennleistung	<10 Hz bis 100 kHz	<10 Hz bis >100 kHz
Frequenzgang (20 Hz bis 20 kHz) gemessen mit Generatorinnenwiderstand R_g = 10 kΩ, Ausgangspegel −6 dB unter Vollaussteuerung, bezogen auf 1 kHz	−0,5 / +0 dB	−1 / +0 dB
Eingangsempfindlichkeit bezogen auf Nennleistung		
an 4 Ω	950 mV ≙ −0,5 dBV	1,05 V ≙ +0,5 dBV
an 8 Ω	1050 mV ≙ +0,5 dBV	1,25 V ≙ +2,0 dBV
Anzeigeinstrumente Anzeige 0 dB für Ausgangspegel		
Stellung: × 1	+24,5 dBV	+31 dBV
Stellung: × 0,1	(−)	(−)
Anzeigecharakteristik	ähnlich Mittelwert-anzeige	schnelle Spitzenwert-anzeige
Signal-Fremdspannung-Abstand Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405		
a) bezogen auf Nennleistung	≥85,5 / 84,0 dB	≥106 / 100 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW	≥52,5 / 51,0 dB	≥ 71 / 65 dB
Klirrgrad		
bei Nennleistung	≤0,050 %	≤0,040 %
bei 2 × 50 mW	≤0,050 %	≤0,028 %
Intermodulation		
bei Nennleistung	≤0,26 %	≤0,065 %
bei 2 × 50 mW	≤0,025 %	≤0,025 %
Übersprechdämpfung		
40 Hz	≥70 dB	>75 dB
1 kHz	≥65 dB	≥67 dB
10 kHz	≥46 dB	≥47 dB
c) Kombination Vorverstärker / Endstufe	**Thalia / Grandson**	**280 SA / 380 PA**
Eingangsempfindlichkeiten bezogen auf Nennleistung		
Phono (MM)	1,2 mV ≙ −58,5 dBV	1,0 mV ≙ −60,0 dBV
Tuner, Aux	105 mV ≙ −19,5 dBV	225 mV ≙ −13,0 dBV
Tape (Monitor)	105 mV ≙ −19,5 dBV	150 mV ≙ −16,5 dBV
Signal-Fremdspannung-Abstand Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405		
a) bezogen auf Vollaussteuerung		
Phono	≥79,0 / 74,5 dB*	≥77,0 / 72,5 dB
Tuner, Aux, Tape (Monitor)	≥85,0 / 81,0 dB*	≥86,5 / 82,0 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW an 4 Ω		
Phono	≥52,5 / 50,0 dB	≥59,0 / 54,5 dB*
Tuner, Aux, Tape (Monitor)	≥52,5 / 50,0 dB	≥58,5 / 54,0 dB*
Äquivalente Fremdspannung Phono MM (Lautstärke max.)	−119,5 dBV	−119,5 dBV
Klirrgrad und Intermodulation	Bild 1.5	Bild 2.5
	*bei aufeinandergestellten Geräten wegen Brummeinstreuung: 61 / 56 dB	*bei aufeinandergestellten Geräten wegen Brummeinstreuung: ≥52 / 47 dB

GAS Thalia / Grandson

Der **Vorverstärker Thalia** bietet einen respektablen maximalen unverzerrten Ausgangspegel bei relativ niedrigem Innenwiderstand, der zudem im gesamten Übertragungsbereich konstant ist. Übertragungsbereich, Frequenzgang und Phonoentzerrung sind in Ordnung. Eine gehörrichtige Lautstärkekorrektur ist nicht vorhanden, auch keine Linear- oder Defeattaste, so daß man darauf achten muß, daß die Klangsteller sich immer in Nullstellung befinden. Das Rumpelfilter schneidet unter 10 Hz mit einer Flankensteilheit von nur 6 dB/Oktave ab. Es sollte unseres Erachtens etwas früher einsetzen und steiler dämpfen.
Die Eingangsempfindlichkeiten sind als gut zu bezeichnen, auch diejenige des Phonoeingangs mit 3 mV, bezogen auf 2 V Ausgangsspannung, denn der Endverstärker Grandson benötigt für Nennleistung nur rund 1 V Eingangsspannung. Dadurch erhöht sich die effektive Eingangsempfindlichkeit für die Kombination Vor-/Endverstärker auf 1,2 mV, bezogen auf Nennleistung des Endverstärkers. Die Übersteuerungsreserve des Phonoeingangs und des Monitoreingangs ist mehr als ausreichend. Die Signal-Fremdspannung-Abstände des Vorverstärkers sind durchweg gut bis sehr gut, ebenso die Übersprechdämpfungen, auch diejenigen von Hinterband auf Aufnahme und von Vorband auf Wiedergabe. Die nichtlinearen Verzerrungen sind so gering, wie man nur wünschen kann.
Der **Endverstärker Grandson** bietet 2 × 105 W bei 1 kHz an 4 Ω und 2 × 67 W an 8 Ω. Die Impulsleistungen liegen nicht sehr viel über diesen Werten, was auf ein eher hartes Netzteil schließen läßt. Leistungsbandbreite und Übertragungsbereich sind groß. Der Endverstärker gehört zu den schnellen Typen, die kaum TIM-verdächtig sind. Die Anzeigeinstrumente sind für die Praxis nicht von großem Nutzen, denn sie zeigen so etwas wie den Mittelwert des Ausgangspegels an (Übersteuerungen sind hierbei nicht erkennbar); Vor- und Rücklauf des Zeigers erfolgen ungedämpft.
Die an der **Kombination** Vorverstärker / Endstufe gemessenen Werte, die für die Praxis ausschlaggebend sind, sind in der Tabelle unter c) angegeben. Das Leistung-Verzerrung-Diagramm (Bild 1.5) wurde ebenfalls an der Kombination ermittelt. Die auf Vollaussteuerung bezogenen Werte des Signal-Fremdspannung-Abstandes sind gut; aber nur wenn die Geräte nicht direkt aufeinanderstehen, sonst verringern sie sich um 18 bis 25 dB! Dagegen sind die auf 2 × 50 mW bezogenen Werte auch bei getrennt aufgestellten Geräten für heutige Maßstäbe nicht gerade berauschend: Sie erfüllen gerade die Forderung der HiFi-Norm ohne Zuhilfenahme der Leistungsklausel.
Bei dem unter den angegebenen Bedingungen durchgeführten **Musikhörtest** an den Revox-Boxen B 530 ergab sich über Phono HiFi-gerechte Lautstärke etwa in Position 2 Uhr des Lautstärkestellers. Bei abgehobenem Tonarm waren dann nur ganz leichtes Rauschen und leichtes Brummen zu hören, wenn die Geräte direkt übereinanderstanden. Stellte man den Vorverstärker neben den Endverstärker, verschwand das Brummen. Auch bei voll aufgedrehtem Lautstärkesteller war dann kein Brummen, wohl aber stärkeres Rauschen zu hören.
Beim Abhören unterschiedlichster Musik über verschiedene Quellen zeigte sich, daß es am



2.6 Philips. Wirkung der Klangsteller bei den Einsatzfrequenzen 500 Hz und 2,5 kHz für je zwei Rasterschritte, gemessen in beiden Kanälen

Klangbild der GAS-Komponenten nichts auszusetzen gibt. Es lassen sich auch mit Boxen mittelgroßer praktischer Betriebsleistung respektable, kaum nutzbare Lautstärken erzeugen, wobei der Klang sauber und durchsichtig bleibt, so daß unter normalen Abhörbedingungen noch einige Leistungsreserven zur Impulsverarbeitung vorhanden sind.

Philips 22 AH 280 SA / 380 PA

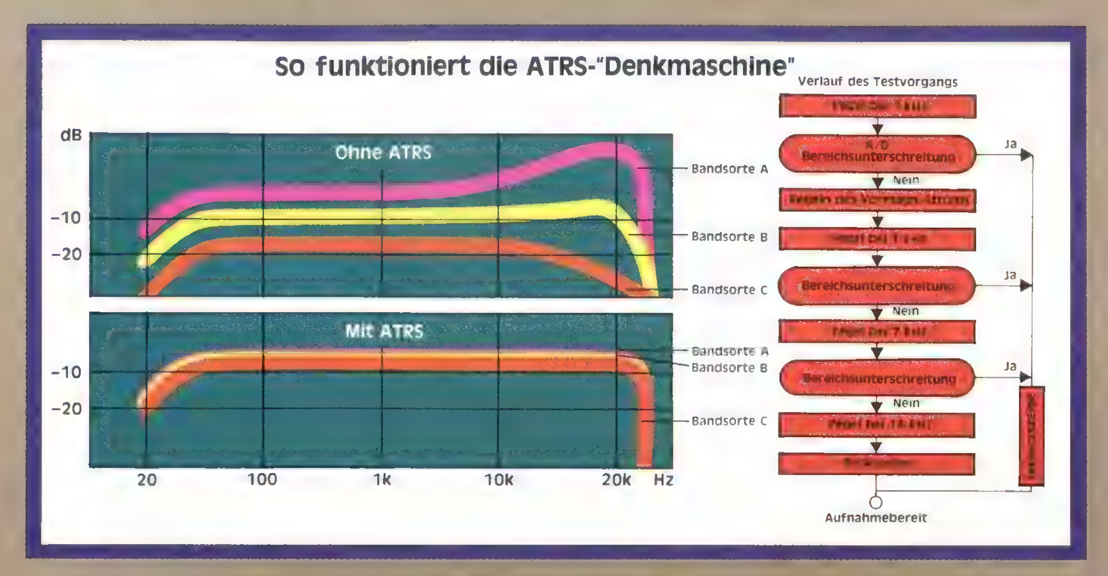
Der **Vorverstärker 280 SA** liefert am Ausgang 3 bei konstantem Innenwiderstand einen sehr hohen Pegel. Im Hinblick auf die Signal-Fremdspannung-Abstände ist es aber günstiger, die Ausgänge 1 und/oder 2 zu verwenden. Übertragungsbereich, Frequenzgang und Phonoentzerrung sind in Ordnung. Auch die Kennlinien der Filter sind zu loben. Die Eingangsempfindlichkeiten sind, für sich genommen, in Ordnung, diejenigen der Kombination noch besser. Die Eingangsempfindlichkeit des Mikrophoneingangs beträgt 1,7 mV ≙ −55,5 dBV bei einem maximalen Eingangspegel von 180 mV ≙ −15 dBV, was eine Übersteuerungsreserve von 40,5 dB ergibt. Die Signal-Fremdspannung-Abstände des Vorverstärkers allein sind ausgezeichnet, diejenigen der Kombination, über Ausgang 1 betrieben, nur noch mittelmäßig, wenn sie auf 2 × 50 mW Ausgangsleistung bezogen werden. Auch die beiden Philips-Komponenten sollten besser nicht aufeinandergestellt werden, weil das offenbar recht hochohmige Potentiometer des Lautstärkestellers gegen Brummeinstreuung aus dem Netzteil des Endverstärkers empfindlich ist.
Der **Endverstärker 380 PA** hat einen großen Übertragungsbereich und eine Leistungsbandbreite bis über 100 kHz, was auf eine „schnelle" Ausgangsstufe schließen läßt! Dynamische Verzerrungen (TIM) sind daher nicht zu befürchten. Das Leistung-Verzerrung-Diagramm (Bild 2.5) stellt der Kombination ein recht gutes Zeugnis aus.
Im **Musikhörtest** wurde als erstes der praktische Einfluß der nur mäßigen Monitorübersprechdämpfung untersucht. Dieser Wert hängt vom Abschlußwiderstand der angeschlossenen Programmquellen ab und kann sich unter widrigen Umständen störend auswirken, wenn es um sehr hochwertige Überspielungen auf Spulentonbandgeräte geht. In Verbindung mit einem Cassettenrecorder ist das Problem nicht relevant.
Üppige HiFi-Lautstärke erreicht man an den Sentry III in Stellung 4 der Pegelsteller am Endverstärker und in Position −7 des Lautstärkestellers am Vorverstärker. Schließt man die B 530 von Revox an, muß man für gleichen Schallpegel die Positionen 5 (am Endverstärker) und −7 (am Vorverstärker) wählen. In diesen Positionen der Steller ist auf Phono bei abgehobenem Tonarm kein Brummen und nur etwas Rauschen zu hören. Dreht man alles voll auf, ist relativ starkes Rauschen und deutliches Brummen zu vernehmen. Stellt man die Geräte auseinander, verschwindet das Brummen. Übrigens ist es sehr ratsam, die Pegelsteller am Endverstärker so weit zurückzudrehen, daß man mit dem Lautstärkesteller des Vorverstärkers im oberen Drittel arbeiten kann, weil dort die Abstufungen mit 1-dB-Schritten ausreichend fein sind und man dann auch in niedrigeren Pegelbereichen über eine optimale Wirkung der gut ausgelegten physiologischen Lautstärkekorrektur verfügt.
Das Klangbild der Philips-Kombination bleibt, sofern die Boxen mitmachen, bis zu hohen Lautstärken sehr sauber, durchsichtig und impulsfest. Die Leistungsreserven sind bei Verwendung von Boxen mit nicht zu hoher praktischer Betriebsleistung beträchtlich. Sehr zu loben sind die Anzeigeinstrumente des Endverstärkers, die wirklich Spitzenwerte anzeigen, wobei Vor- und Rücklaufdämpfung des Zeigers praxisgerecht sind.

Zusammenfassung

Abgesehen von den eher mäßigen Signal-Fremdspannung-Abständen, bezogen auf 2 × 50 mW Ausgangsleistung, die sich aber im praktischen Betrieb kaum negativ auswirken, gibt es an den Übertragungsdaten der GAS-Kombination nichts auszusetzen. Das Rumpelfilter bietet kaum praktischen Nutzen. Der ökonomische Schaltungsaufbau, der allerdings nicht zu Lasten der Übertragungsqualität geht, und der eher karge, aber für die Praxis ausreichende Bedienungskomfort lassen erkennen, daß vom Hersteller eine günstige Preis-Qualität-Relation angestrebt wurde. Möglicherweise hat sie durch den Import etwas gelitten. Geräte amerikanischen Ursprungs waren auf dem deutschen Markt schon immer etwas teurer. Angesichts der Dollarschwäche muß dies aber nicht zwangsläufig so bleiben, insbesondere dann nicht, wenn man gegen die japanische Konkurrenz etwas ausrichten will.
In dieser Hinsicht dürfte es die Philips-Kombination schon leichter haben, denn man kann ihr im Umfeld internationaler Konkurrenz günstig erscheinende Preis-Qualität-Relation nicht absprechen, und dies bei einem niedrigen „Wattpreis". Die Ausstattung und Verarbeitung der Geräte sind einwandfrei. Was vorhanden ist, erfüllt auch seine Zweckbestimmung: Die Instrumente des Endverstärkers zeigen Spitzenwerte an, Filter und gehörrichtige Lautstärkekorrektur sind gut ausgelegt und praxisgerecht. Zwei schwächere Punkte sind die mäßige Übersprechdämpfung Vorband auf Hinterbandwiedergabe und Hinterband auf Aufnahme, die aber nur in Verbindung mit hochwertigen Spulentonbandgeräten und höchsten Ansprüchen zu Störungen führen kann, und die nur durchschnittlichen Signal-Fremdspannung-Abstände, bezogen auf 2 × 50 mW.
Beim Einbau in Racks ist es ratsam, Vorverstärker und Endverstärker nicht unmittelbar übereinander anzuordnen. Bei beiden Kombinationen verschlechtert sich sonst der Signal-Fremdspannung-Abstand wegen Brummeinstreuung. Br.

Denkmaschine.

Damit löst Hitachi Probleme wie Bandempfindlichkeit, Vormagnetisierung und Entzerrung.



ATRS

Automatic Tape Response System

(Automatisches Bandsorten-Einmeßsystem)

Das Hitachi Cassettendeck D-5500 ist mit einem hochmodernen Microcomputer ausgestattet: Das ATRS-System. Es gibt sehr viele verschiedene Bandsorten auf dem Markt. Mit dem ATRS wird das Gerät automatisch und präzise auf die Eigenschaften jeder Bandsorte eingemessen. Sowohl im Vormagnetisierstrom als auch in der Entzerrungskennlinie.

Sie stellen das Gerät auf Aufnahme, drücken die Test-Taste, und innerhalb von 20 Sekunden führt das ATRS 6 Justiervorgänge aus. Für die drei Bandsorten, die Sie am häufigsten verwenden, können Sie die Testergebnisse sogar einspeichern.

Das Modell D-5500 bietet noch mehr. Zum Beispiel einen abnehmbaren Steuerblock mit IC-Logikschaltungen, den Sie auch als drahtlose Infrarot-Fernbedienung einsetzen können. Direktantrieb mit einem Hitachi-Unitorque(R)-Motor-Gleichaufschwankungen 0,028% bewerteter Effektivwert. Dreikopf-Funktion mit Hinterbandkontrolle.

Das Hitachi-Modell D-5500: Die Denkmaschine mit ATRS. Denn wir denken immer an Sie und Ihre Musik.



D-5500



Hitachi Sales Europa GmbH, Kleine Bahnstr. 8, 2000 Hamburg 54
Hitachi Sales Warenhandelsgesellschaft m.b.H., Kreuzgasse 27, 1180-Wien

Hit

HITACHI INNOVATIVE TECHNOLOGY

Verstärkertests Änderung der Meßverfahren und Bezugswerte

Beurteilungen und Vergleiche von HiFi-Verstärkern aufgrund von Meßergebnissen sind nicht nur deshalb schwierig, weil eine ganze Reihe von meßbaren Daten beim heutigen Stand der Technik in einem Maße gleichwertig sind, daß sie kaum noch gesicherte Rückschlüsse auf die daraus resultierenden Klangunterschiede zulassen, sondern vor allem auch, weil unterschiedliche Meßverfahren und Bezugswerte zu zahlenmäßig verschiedenen Ergebnissen führen. Beispielsweise fällt der Zahlenwert ein- und desselben Signal-Rauschspannung-Abstandes völlig unterschiedlich aus, je nachdem, ob er als Effektivwert gemessen wird oder als Spitzenwert, ob er unbewertet gemessen wird oder mit einem Bewertungsfilter, ob er mit Abschlußwiderstand gemessen wird oder mit Kurzschluß an den Eingangsklemmen. Ähnliches gilt auch für eine Reihe anderer Meßwerte, die ohne eine genaue Angabe der verwendeten Meßmethode und/oder der zugrunde gelegten Bezugswerte für sich genommen so gut wie keine Aussagekraft besitzen.

Leider war die Situation — zum Nachteil der Käufer — in der Vergangenheit so, daß die Normen, in denen diese Meßvorschriften festgelegt sind (DIN bzw. IEC), in vielen Punkten nicht einheitlich waren. Dem soll nun abgeholfen werden. Die zuständigen DIN-Ausschüsse sind seit geraumer Zeit damit befaßt, die deutschen Normen (DIN) mit den internationalen (IEC u. a.) in Einklang zu bringen, um zu direkt vergleichbaren Ergebnissen zu kommen.

Unabhängig hiervon haben wir im Testlabor von HiFi-Stereophonie alle Geräte grundsätzlich immer nach denselben Meßverfahren untersucht, wodurch sich natürlich häufig von den Herstellerangaben abweichende Zahlenwerte ergaben, die aber — auch über Jahre hinweg — untereinander stets vergleichbar waren. Der Fortschritt der Technik hat dazu geführt, daß diese Meßmethoden bei den heutigen Gegebenheiten nicht mehr in allen Punkten hinreichend praxisgerecht sind.

Aus diesem Grunde und auch um unsere Meßverfahren den neuen DIN-Vorschriften anzugleichen, haben wir, beginnend mit HiFi-Stereophonie 5/79, einige Änderungen eingeführt, über die nachfolgend berichtet werden soll.

Im wesentlichen sind es drei Änderungen durch die die Ergebnisse bei Anwendung der neuen Meßbedingungen beeinflußt werden.

1. Für alle Messungen über die Hochpegeleingänge wird (mit einer Ausnahme) ein Generator mit einem Innenwiderstand von 10 kΩ (früher 600 Ω) verwendet.

2. Die Abschlußwiderstände an den Eingangsbuchsen bei der Messung des Signal-Rauschspannung-Abstandes sowie der Übersprechdämpfung betragen nunmehr bei den Hochpegeleingängen ebenfalls 10 kΩ (früher 47 kΩ ‖ 250 pF), bei Phono 1 kΩ (früher 2,2 kΩ) und bei Phono MC 100 Ω.

3. Die Position des Lautstärkestellers für die Messung der Signal-Rauschspannung-Abstände sowie für Klirrgrad und Intermodulation wird mit einem für alle Geräte einheitlichen Eingangspegel (Hochpegeleingang 500 mV, Phono 5 mV) festgelegt.

Die Einführung des vergleichsweise hoch erscheinenden Generatorinnenwiderstandes erfolgte, um praxisnahe Testbedingungen zu simulieren. Beim Anschluß von Programmquellen wie z. B. Tonbandgeräten oder UKW-Empfängern an HiFi-Verstärker „sieht" dieser an seinen Eingängen ja ebenfalls den jeweiligen Innenwiderstand der Programmquelle. Dieser liegt bei den heutigen Geräten etwa im Bereich zwischen 1 kΩ und 5 kΩ, nach unseren Erfahrungen jedoch bei höchstens 10 kΩ. Mit der Festlegung des Generatorinnenwiderstandes auf diesen Wert haben wir also den für das Testgerät ungünstigsten in der Praxis zu erwartenden Fall berücksichtigt. Dieser Wert findet jetzt gleichermaßen für alle Messungen über die Hochpegeleingänge Verwendung, also auch als Eingangsabschlußwiderstand bei den Signal-Rauschspannung-Messungen. Bei dieser Gelegenheit haben wir auch die Abschlußwiderstände für die übrigen Eingänge (Phono MM und MC) den praktischen Gegebenheiten angepaßt.

Die Änderung der Einstellvorschrift für den Lautstärkesteller hat ihren Grund ebenfalls in dem Bestreben, möglichst praxisnahe und für alle Geräte identische Meßbedingungen herzustellen.

Aufgrund der beschriebenen Änderungen ergeben sich für die Meßgrößen Eingangsempfindlichkeit, Signal-Rauschspannung-Abstand und Übersprechdämpfung für die Diagramme des Frequenzganges sowie für Klirrgrad und Intermodulation die nachfolgend angegebenen Unterschiede zu früheren Ergebnissen.

Eingangsempfindlichkeit

Die verwendete Meßanordnung ist in Bild 1 dargestellt, der Schalter S des Generators steht hierbei in Position 1. Als Eingangsempfindlichkeit wird die Spannung U_0 *vor* dem 10-kΩ-Innenwiderstand angegeben. Die tatsächliche Eingangsspannung an den Verstärkerbuchsen (U_{in}) ist bei dieser Schaltungsart je nach Eingangsimpedanz des Verstärkers stets etwas geringer als der Wert U_0, so daß sich nach der neuen Meßmethode etwa 0,5 bis 1,7 dB größere Werte ergeben (z. B. bei R_{in} = 47 kΩ + 1,7 dB, bei 100 kΩ + 0,8 dB).

Signal-Rauschspannung-Abstände

Die Meßanordnung ist die gleiche wie oben beschrieben, jedoch steht der Schalter S in Position 2. Die Eingangsklemmen sind demnach über das Kabel mit dem 10-kΩ-Widerstand abgeschlossen. Die Einbeziehung des Kabels in diese Messung wurde bewußt gewählt, da dies den praktischen Gegebenheiten entspricht, bei denen der Verstärker ja auch stets über das Anschlußkabel mit der Programmquelle verbunden ist. Natürlich ist es in diesem Fall erforderlich, ein besonders hochwertiges, gut abgeschirmtes Meßkabel zu verwenden, um mögliche Brummeinstreuungen zu vermeiden. Durch den kleineren Abschlußwiderstand in Verbindung mit der Kabelkapazität ergeben sich gegenüber früheren Messungen etwa 0,5 bis 2,5 dB bessere Zahlenwerte.

Eine weitere Änderung betrifft die Einstellung des Lautstärkestellers. Dieser wird jetzt so weit zurückgedreht, daß sich die Bezugswerte am Verstärkerausgang (Nennpegel bzw. 2 × 50 mW) bei einer für alle Geräte einheitlichen Eingangsspannung von 500 mV (Hochpegel) bzw. 5 mV (Phono) ergeben. Hierdurch werden praxisgerechtere Ergebnisse erreicht, die nicht mehr wie früher von der jeweiligen Eingangsempfindlichkeit abhängig sind.

Die dritte Änderung besteht darin, daß die Messung des Rauschsignals nicht mehr als „Quasispitzenwert" erfolgt (frühere Vorschrift entsprechend DIN 45 405), sondern als Effektivwert. Zu dieser Umstellung konnten wir uns jedoch nur sehr schwer und bislang auch nur halbherzig entschließen (die Quasispitzenwerte werden nach wie vor *zusätzlich* angegeben, so daß die Ergebnisse noch mit denen früherer Tests vergleichbar sind), weil nach

unserer Erfahrung die Spitzenwertmessung den tatsächlichen Verhältnisssen besser entspricht. Dennoch geht man in der letzten Zeit weltweit dazu über, diese Daten als Effektivwerte zu messen und anzugeben, und auch bei der neuen DIN-Vorschrift hat man sich diesem Trend angepaßt (das Verfahren ist meßtechnisch einfacher und liefert zudem die höheren Zahlenwerte!), so daß wir uns nur schwer hätten ausschließen können.

Umfangreiche Vergleichsmessungen in unserem Labor haben ergeben, daß sich kein fester Zahlenwert für die Unterschiede zwischen diesen beiden Meßmethoden angeben läßt. Je nach Gerät liegt die Differenz bei den gegebenen Abschlußwiderständen an den Eingängen zwischen 0,5 und 8 dB, manchmal sogar bei 10 (!) dB. Bei der Mehrzahl der Geräte ermittelten wir jedoch Werte zwischen 4 und 7 dB. Diese können auch den Meßergebnissen der in den letzten Monaten in HiFi-Stereophonie veröffentlichten Verstärkertests entnommen werden, da wir — zumindest für eine gewisse Übergangszeit — uns die Mühe machen, *beide* Werte zu ermitteln und auch zu veröffentlichen. Die zusätzliche Messung des Spitzenwertes ist außerdem auch für das Balkendiagramm erforderlich, das bisher nicht geändert worden ist. Nicht geändert worden ist übrigens auch das zur Messung verwendete Filter, das nach wie vor das altbekannte, in DIN 45 405 festgelegte Fremdspannungsfilter (31,5 Hz bis 20 kHz) ist.

Als Konsequenz aus den beschriebenen Veränderungen ergibt sich weiterhin, daß es jetzt nicht mehr wie früher möglich ist, den Wert der **äquivalenten Fremdspannung** direkt aus den Daten der Empfindlichkeit und des Signal-Rauschspannung-Abstandes zu ermitteln. Für diesen Wert ist nun eine zusätzliche Messung erforderlich, die aber in der Tabelle unserer Meßergebnisse nicht explizit erscheint. Dafür jedoch sind bei diesem Wert (abgesehen von der Änderung des Abschlußwiderstandes) alle übrigen Randbedingungen gleich geblieben, so daß ein Vergleich auch mit früheren Ergebnissen ohne weiteres möglich ist.

1 Schema der neuen Meßanordnung mit einem Signalgenerator mit 10 kΩ Innenwiderstand

Übersprechdämpfung

Bei diesen Messungen sind zwei Änderungen zu beachten: Zum einen werden auch hier für die nicht ausgesteuerten Kanäle die neuen Werte für die Abschlußwiderstände (10 kΩ, 1 kΩ) verwendet, zum anderen erfolgt die Messung, wie beim Signal-Rauschspannung-Abstand beschrieben, über das Meßkabel. Das bedeutet, daß sich bei sehr guten Geräten möglicherweise schlechtere Werte ergeben, weil sich bei dieser Meßanordnung natürlich ein geringes Übersprechen längs des Meßkabels trotz bester Abschirmung nicht ganz vermeiden läßt. Das ist jedoch auch in der Praxis so und beeinflußt daher nicht die Aussagekraft der gewonnenen Ergebnisse. Die gleichen Verhältnisse werden bei der Messung der Monitorübersprechdämpfung zugrunde gelegt, so daß sich auch in diesem, bei vielen Geräten besonders heiklen Punkt ein praxisgerechterer Wert ergibt.

Frequenzgang

Die in Bild 1 dargestellte Meßanordnung wird auch zur Aufnahme der Frequenzgangdiagramme verwendet. Hier ist folgender grundsätzliche Effekt zu berücksichtigen. Der Innenwiderstand des Generators bildet zusammen mit der Kabelkapazität der Meßstrippe einen Tiefpaß, dessen Grenzfrequenz in unserem Fall (Kabelkapazität ca. 160 pF) bei etwa 100 kHz liegt. Alle mit dieser Meßanordnung aufgenommenen Kurven zeigen deshalb am oberen Frequenzende einen Pegelabfall (unabhängig vom Übertragungsbereich des Verstärkers), der am rechten Ende des Diagramms bei 50 kHz etwa −1,5 dB erreicht. In der Praxis addiert sich zu der Kabelkapazität noch die Eingangskapazität des Verstärkers, so daß der Pegelabfall in der Regel noch größer ist. Wenngleich auch hierdurch das Verhalten des Verstärkers selbst im oberen Frequenzbereich aus dem Diagramm nicht ersichtlich wird, so ist dieses Verfahren dennoch sinnvoll, da es — wie beschrieben — genau die in der Praxis gegebenen Verhältnisse simuliert. Das Verhalten des Verstärkers selbst kommt dafür an anderer Stelle, nämlich bei der Messung des Übertragungsbereichs, zum Ausdruck. Dieser Wert ist die eingangs erwähnte einzige Ausnahme, bei der der Generatorinnenwiderstand von 10 kΩ nicht verwendet wird.

Auch die Diagramme der **gehörrichtigen Lautstärkekorrektur** werden von den eingeführten Änderungen betroffen. Die frühere Meßmethode — nämlich die oberste Kurve (0 dB) stets mit voll aufgedrehtem Lautstärkesteller zu messen — lieferte zwar korrekt aussehende Kurven, hatte aber mit den tatsächlichen praktischen Gegebenheiten kaum etwas zu tun. Hier erreicht man nämlich wegen der hohen Eingangsempfindlichkeiten der heutigen Geräte die maximale Position des Lautstärkestellers so gut wie nie, es sei denn, der Verstärker verfügt über einen zusätzlichen Pegelsteller. Der Lautstärkesteller ist also in den meisten Fällen auch bei HiFi-Lautstärke in einer mittleren Position (wie übrigens auch in fast jedem unserer Betriebstests nachzulesen), in der aber bereits eine Frequenzgangkorrektur durch die Loudness stattfindet.

Diese Verhältnisse werden bei dem jetzigen Meßverfahren dadurch nachgebildet, daß die Eingangsspannung für die Messung der Loudness unabhängig von der Empfindlichkeit des Verstärkers grundsätzlich bei allen Geräten 500 mV (≙ −6 dBV) beträgt. Der Ausgangspegel wird dann durch entsprechende Einstellung des Lautstärkeknopfes auf die vorgeschriebenen Werte eingestellt. Solcherart aufgenommene Diagramme zeigen oftmals auch bei maximalem Pegel (oberste Kurve, 0 dB) in Übereinstimmung mit den praktischen Hörerfahrungen eine — eigentlich nicht erwünschte — Baßanhebung.

Klirrgrad und Intermodulation

Um gleich „Nägel mit Köpfen" zu machen, haben wir schließlich auch noch das Verfahren zur Messung der Klirrgrad- und Intermodulationskurven so abgeändert, daß die Ergebnisse praxisnäher sind. Daß auch hier der Generatorinnenwiderstand jetzt 10 kΩ beträgt, hat auf die Meßergebnisse keine Auswirkungen. Dafür jedoch beeinflußt die Art der Pegeleinstellung die Ergebnisse, und dies besonders im unteren Leistungsbereich, also auf der linken Seite des Diagramms. Bei dem bisherigen Meßverfahren wurde mit konstantem Eingangspegel gemessen, der Ausgangspegel wurde dann für die einzelnen Meßpunkte durch entsprechendes Zurückdrehen der Lautstärke reduziert. Da man jedoch in der Praxis nicht dauernd am Lautstärkesteller dreht (oder schiebt), sondern laute und leise Stellen üblicherweise in derselben Stellung hört, erfolgen auch unsere Messungen jetzt nach diesem Prinzip. Mit dem bereits mehrfach erwähnten Nenneingangspegel von 500 mV wird am Lautstärkesteller einmal die Nennleistung am Verstärkerausgang eingestellt. Diese Einstellung bleibt die ganze Messung über unverändert. Die Reduzierung des Ausgangspegels erfolgt durch entsprechende Verringerung des Eingangssignals, genauso, wie es in der Praxis bei leisen Stellen der Fall ist.

Bei diesem Verfahren ergeben sich üblicherweise wegen des weit aufgedrehten Lautstärkestellers im Bereich kleiner Leistungen höhere Rauschanteile, so daß das Rauschdreieck in der linken unteren Ecke des Verzerrungdiagramms größer erscheint, was sich insbesondere bei Geräten mit hoher Ausgangsleistung stark auswirkt. Auf die Bewertung der Verzerrungen hat dies jedoch keinen Einfluß. Ein anderer Kurvenverlauf kann sich aber auch deshalb ergeben, weil die einzelnen Vorverstärkerstufen mit einem anderen Signalpegel ausgesteuert werden als bei der bisherigen Meßmethode. mth

Test

Komponentenanlagen



Accuphase T-103/E-303
Sansui TU-X1/AU-X1
Sharp Optonica ST-5100/SM-5100

Ausstattung Technische Daten	Accuphase	Sansui	Sharp Optonica
Empfänger	**T-103**	**TU-X 1**	**ST-5100**
Wellenbereiche	UKW (—)	UKW (FM) MW (AM)	UKW (FM) MW, LW (AM)
Abstimmung	Fünffachdrehkondensator, digitale Frequenzanzeige	Siebenfachdrehkondensator, analoge Frequenzskala	Vierfachdrehkondensator, analoge Frequenzskala
Ausstattung	Signalstärkeinstrument (dreifach umschaltbar) Ratiomitteinstrument Muting Mono/Stereoschalter Stereorauschfilter umschaltbare Bandbreite zwei Ausgänge: fixed / controlled	Signalstärkeinstrument (umschaltbar auf Multipath) Ratiomitteinstrument Muting Mono/Stereoschalter Stereorauschfilter umschaltbare Bandbreite drei Ausgänge, davon zwei mit getrennten Pegelstellern Ausgang FM Multipath Ausgang FM Discriminator Kalibrieroszillator für Bandaufnahme	Signalstärkeanzeige (fünf LED) Ratiomitteanzeige (drei LED) Muting Mono/Stereoumschaltung Stereorauschfilter (—) ein Ausgang (fester Pegel) Kalibrieroszillator für Bandaufnahme
Antennenanschlüsse	75-Ω-Koax (—) 300-Ω-Schraubklemmen (—)	75-Ω-Koax (—) 300-Ω-Schraubklemmen AM (Schraubklemmen)	75-Ω-Koax (DIN) 75-Ω-Schraubklemmen 300-Ω-Schraubklemmen AM (Schraubklemmen)
Abmessungen (B × H × T in mm)	445 × 128 × 370	480 × 197 × 450	430 × 75 × 393
Ungefährer Preis	2 750 DM	2 000 DM	500 DM
Verstärker	**E-303**	**AU-X 1**	**SM-5100**
Nennleistung nach Herstellerangaben	≥2 × 180 W (4 Ω, 20 Hz bis 20 kHz) ≥2 × 130 W (8 Ω, 20 Hz bis 20 kHz)	2 × 240 W (4 Ω, 1 kHz) 2 × 160 W (8 Ω, 20 Hz bis 20 kHz)	2 × 45 W (4 Ω, 1 kHz) 2 × 36 W (8 Ω, 1 kHz)
Empfohlene Lautsprecherimpedanz	≥4 Ω	≥4 Ω	≥4 Ω
Lautsprecheranschlüsse	zwei Paare (A, B, A + B) (Schraubklemmen)	zwei Paare (A, B, A + B) (Schraubklemmen)	zwei Paare (a, b) (Federklemmen)
Eingänge	Disc 1, Disc 2 (Head amp zuschaltbar) Tuner, Aux Tape 1, Tape 2 (mit Überspielmöglichkeit)	Phono 1, Phono 2 (jeweils umschaltbar MM / MC) Tuner, Aux / Tuner Tape 1, Tape 2 (mit Überspielmöglichkeit)	Phono (—) Tuner, Aux Tape 1, Tape 2 (mit Überspielmöglichkeit)
Klangsteller	Baß (200 Hz / 500 Hz) Höhen (2 kHz / 7 kHz) (in 2-dB-Stufen rastend, komplett abschaltbar)	(—)	Baß Höhen (in 2-dB-Stufen rastend)
Filter	Subsonic (—)	Subsonic 16 Hz (—)	Subsonic 30 Hz High 7 kHz
Sonstiges	Loudness, in drei Stufen schaltbar (Comp 1, 2, 3) Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) Leiseschalter (—20 dB) Phono-Eingangsimpedanz umschaltbar (100 Ω, 47 kΩ, 82 kΩ, 150 kΩ) Vor-/Endverstärker auftrennbar zwei Ausgangspegelinstrumente	(—) Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) Leiseschalter (Jump —14 dB) (—) Vor-/Endverstärker auftrennbar, Schalter an Frontseite getrennte Pegelsteller für Eingang Endverstärker	Loudness Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) Leiseschalter (Muting) (—) Vor-/Endverstärker auftrennbar
Abmessungen (B × H × T in mm)	445 × 160 × 370	480 × 197 × 450	430 × 75 × 382
Ungefährer Preis	3 250 DM	2 500 DM	600 DM



Accuphase T-103 und E-303

nimmt (HiFi-Stereophonie 9/77). Nach Angaben des Herstellers soll der TU-X 1 den TU-9900 in seinen Leistungen noch übertreffen!
Auch bei den Slim-line-Komponenten von Sharp Optonica handelt es sich um relativ neue Modelle, die allerdings nicht die Spitzenklasse des Optonica-Programms repräsentieren, sondern mehr für den schmaleren Geldbeutel gedacht sind. Die Slim-line-Serie wird noch durch die leistungsfähigeren und höherwertigen Modelle Empfänger ST-7100 H mit umschaltbarer Bandbreite und Verstärker SM-7100 H ergänzt.

Beschreibung

Wie stets bei Vergleichstests in HiFi-Stereophonie üblich, sind die wichtigsten Ausstattungsmerkmale sowie einige technische Daten in einer großen Tabelle zusammengestellt, wodurch eine schnelle Übersicht möglich ist. In dieser Tabelle finden Sie auch die Abmessungen sowie die ungefähren, unverbindlichen Ladenpreise der Einzelgeräte.

Accuphase

Die HiFi-Geräte der japanischen Kensonic Laboratory, Inc., tragen die Markenbezeichnung Accuphase. Der Vertrieb in Deutschland erfolgt durch die P. I. A. HiFi-Vertriebs GmbH in 6082 Waldfelden.
Accuphase-Geräte sind den Lesern unserer Zeitschrift schon seit 1975 wohlbekannt, als wir die Modelle Empfänger T-100, Vorverstärker C-200 und Endverstärker P-300 im Test vorgestellt haben. Vorverstärker und Endverstärker sind seither in unserem Abhörstudio fast täglich in Betrieb, wobei sie ihre außergewöhnliche Betriebssicherheit und Robustheit schon mehrfach unter Beweis gestellt haben.
Neben diesen Einzelkomponenten bzw. ihren Nachfolgemodellen hat Accuphase jetzt auch einen Vollverstärker im Programm, das Modell E-303 mit 2 × 180 W Nennleistung an 8 Ω, im gesamten Frequenzbereich von 20 Hz bis 20 kHz bei ≤0,02% Klirrgrad. Auch dieser Verstärker ist, wie alle anderen neueren Modelle des Accuphase-Programms, schaltungstechnisch als vollkomplementärer „Push-pull"-Verstärker aufgebaut, d.h., jede Verstärkerstufe ist völlig symmetrisch mit je einem pnp- und einem npn-Differenztransistor, deren Kollektoren gemeinsam auf den Ausgang arbeiten (→ Test Accuphase M-60 in HiFi-Stereophonie 7/77). Diese aufwendige Schaltungstechnik bietet heute die besten Möglichkeiten, dynamische Verzerrungen (TIM) zu vermeiden.
Die Ausgangsstufen des Verstärkers E-303 sind mit MOS-FET bestückt. Durchgehende DC-Koppelung zwischen den einzelnen Verstärkerstufen ist bei diesem Niveau der Technik selbstverständlich, die Gleichspannungsdrift wird hierbei durch einen gesonderten Servoverstärker kompensiert, so daß man sogar am Eingang ohne Kondensator arbeiten kann.
Der E-303 ist mit zwei Ausgangspegelinstrumenten ausgerüstet, die mit Spitzenwert-Anzeigecharakteristik arbeiten. Auf zwei Skalen läßt sich das Ausgangssignal entweder in Dezibel (0 dB ≙ Pegel der Nennleistung an 8 Ω) oder in Watt (an 8 Ω) ablesen.
Die verschiedenen Programmeingänge können der Ausstattungstabelle entnommen werden. Zu erwähnen bleibt noch, daß ein zusätzlicher Vor-Vorverstärker („head-amp") für die derzeit stärker in Mode gekommenen MC-Abtastsysteme den Phonoeingängen Disc 1 und Disc 2 zugeschaltet werden kann. Die Eingangsimpedanz läßt sich durch Drucktasten zwischen vier verschiedenen Werten (100 Ω für MC- sowie 47 kΩ, 82 kΩ und 150 kΩ für Magnetsysteme) umschalten.
Der Balancesteller ist — ergonomisch durchaus sinnvoll — ein horizontal angeordneter Schiebesteller mit Rastung in der Mittenposition. Die in 2-dB-Stufen rastenden Klangsteller haben jeweils umschaltbare Einsatzfrequenzen, mit der mittleren Drucktaste kann ihre Funktion auch völlig abgeschaltet werden. Die gehörrichtige Lautstärkekorrektur (Loudness) bietet drei verschiedene Stellungen: Comp 1, Comp 2 und Comp 3, mit denen unterschiedlich starke Korrekturen geschaltet werden können. Eine Taste Tape Rec Off schaltet das an den Tonband-Aufnahmeausgängen liegende Signal ab.
Für die Eingänge an der Geräterückseite werden ausnahmslos Cinchbuchsen verwendet, für die beiden Lautsprecherpaare stehen kräftige Schraubklemmen zur Verfügung. Vorverstärker und Endstufe sind auftrennbar und einzeln über Cinchbuchsen zugänglich, die Trennung erfolgt durch einen kleinen Schiebeschalter an der Rückfront. Zwei Erdklemmen zur Bewältigung von Brummproblemen, besonders beim Anschluß von Plattenspielern, vervollständigen die Ausstattung.
Der Empfänger T-103 zeigt die eingestellte Frequenz digital an, wobei die Schrittweite der Anzeige 100 kHz (= 0,1 MHz) beträgt. Das Gerät ist aber *kein* Synthesizer (→ HiFi-Stereophonie 8/77: Was ist eigentlich...), sondern es arbeitet mit kontinuierlicher Abstimmung, wobei im Front-End ein Fünffach-Drehkondensator Verwendung findet. Zur exakten Mittenabstimmung steht zusätzlich ein Ratiomitteinstrument zur Verfügung. Diese Technik ermöglicht gute Trennschärfe und vor allem hohe Frequenzstabilität auch ohne AFC, jedoch können beispielsweise Feststationstasten bei dieser Technik nicht realisiert werden. Die Bandbreite des T-103 ist zwischen Narrow (schmal) und Normal (hier: breit) umschaltbar. Im Linear-Phase-ZF-Verstärker arbeiten teils LC-Filter, teils neuartige SAW-Filter (= Oberflächenwellenfilter: Surface Acoustic Wave); der Demodulator ist in PLL-Technik aufgebaut.
Die Digitalanzeige, die bei eingeschaltetem Gerät die Empfangsfrequenz anzeigt, arbeitet bei ausgeschaltetem Gerät als Uhr. Durch Drücken der roten Taste Check kann jedoch auch bei Betrieb des Gerätes von Frequenz- auf Zeitanzeige umgeschaltet werden. Zum Einstellen der Uhr nach dem erstmaligen Anschluß des Empfängers sind zwei Tasten (hour, minute) vorhanden, die zusammen mit der Taste Check gedrückt werden müssen.
Eine nicht alltägliche Besonderheit bietet das Signalstärkeinstrument, das drei verschiedene Betriebsarten ermöglicht und auch auf die Anzeige von Mehrwegeempfang (Multipath) oder des Modulationsgrades (Mod) umgeschaltet werden kann. Mit der Taste Dimmer kann die Leuchtstärke der Digitalanzeige reduziert werden.
An der Geräterückseite befinden sich zwei Ausgangsbuchsenpaare mit festem (fixed) und mit einstellbarem Ausgangspegel (controlled), der Steller hierzu hat an der Frontseite links oben seinen Platz. Zum Anschluß der Antenne steht eine 75-Ω-Koaxbuchse japanischer Ausführung zur Verfügung, die jedoch mit einem üblichen DIN-Antennenstekker nicht harmoniert (Adapter liegt bei).
Beide Geräte werden über je ein dreipoliges Netzkabel mit Europa-Kupplung an das Netz angeschlossen. Die Bedienungsanleitungen liegen nur in Englisch vor.

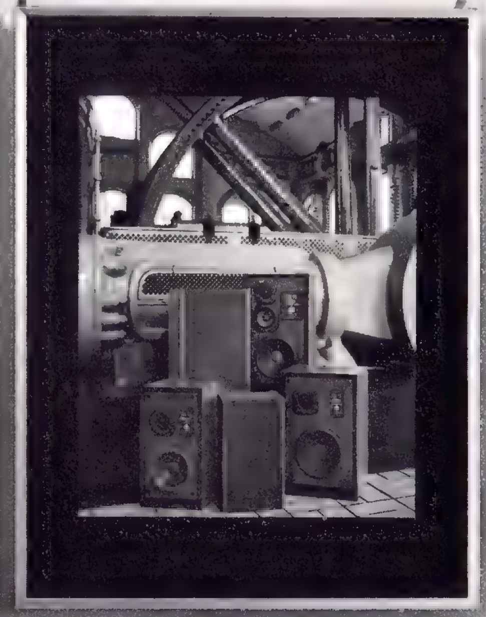
Sansui

Den Vertrieb von Sansui-Geräten besorgt in Deutschland die Firma Compo HiFi-Vertriebs GmbH in Kaiserslautern. Die Vorverstärker/Endverstärker-Kombination CA-F 1 / BA-F 1 aus dem Sansui-Programm stellte beim Test in HiFi-Stereophonie 10/79 ausnahmslos höchsten Qualitätsstandard unter Beweis.
Die beiden Komponenten dieses Tests fallen zunächst einmal äußerlich durch ihr wuchtiges Design und ihre nicht unbeträchtlichen Abmessungen ins Auge. Mit einer Tiefe von 45 cm, die noch durch die Anschlußstecker vergrößert wird sowie beim Empfänger durch die herausklappbare Ferritantenne, können die Sansui-Komponenten kaum noch in normale Regale eingestellt werden. Im übrigen sollte auch schon aufgrund ihres Gewichtes für einen ausreichend stabilen Untergrund gesorgt werden: Die Endstufe beispielsweise

Die Neuen von Arcus:

»Ein wesentlicher Faktor in der Musikwiedergabe ist nämlich der Dämpfungsfaktor.«





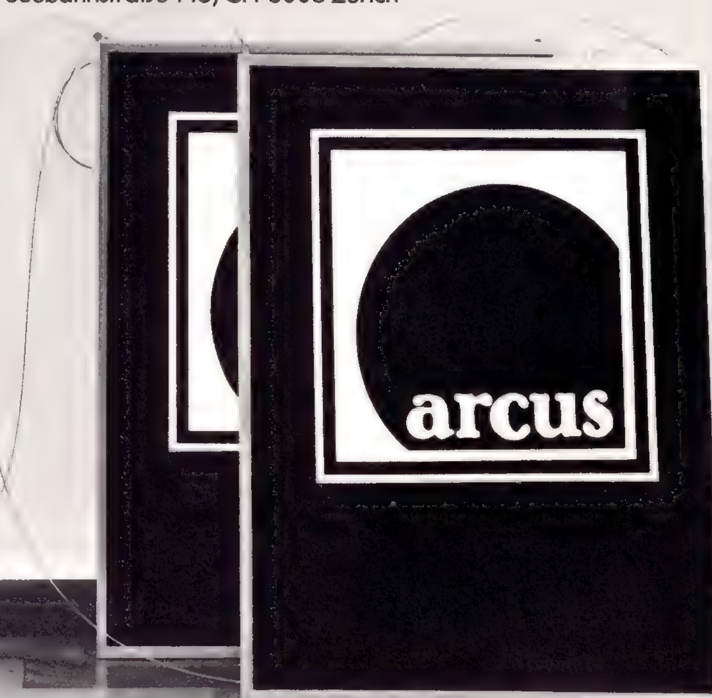
Ende des Zitates der vierten bis sechsten Zeile des zweiten Abschnittes von Seite 7 des neuen Arcus-Prospektes. (Den Sie am besten schon gestern hätten anfordern sollen.)
Da steht es nämlich schwarz auf vornehmem Grau: **daß der Dämpfungsfaktor verantwortlich ist für die exakte Führung der Lautsprecher-Membran.** Vom Verstärker vorgegeben ist er es, der die Membran sauber führt und ein Überschwingen verhindert. Je höher dieser Faktor ist, desto besser. Und während Verstärker heute Dämpfungsfaktoren von 50 und mehr produzieren, bleiben diese hervorragenden Werte bislang bei allen passiven Lautsprechern auf der Strecke: im Kabel, in den Spulen, in der Weiche. Was übrig blieb, waren Werte von 4 bis 8. **ARCUS bereitet diesem untragbaren Zustand endlich sein wohlverdientes Ende:**

Der Dämpfungsfaktor.

Je höher der Dämpfungsfaktor, desto präziser die Wiedergabe – insbesondere im Baßbereich. Moderne Verstärker erreichen Dämpfungsfaktoren von 50 und mehr. Umso bedauerlicher ist es, daß dort, wo dies von Wichtigkeit ist – nämlich am Tieftöner – gerade einmal Faktoren von 4 bis 8 ankommen. Die Ursache hierfür liegt in den Tiefpaßspulen, die in den Frequenzweichen passiver Lautsprecher prinzipbedingt zur Verwendung kommen. Ihr hoher Widerstand läßt den an sich hervorragenden Wert, den ein guter Verstärker ermöglicht, auf einen untragbaren Bruchteil zusammenschrumpfen.
Die ARCUS Low-Resistance-Spulen (LR-Spulen) mit Ihrem bisher unerreicht niedrigen Widerstand von weniger als 0,16 Ω erhalten noch bis direkt zum Tieftöner Dämpfungsfaktoren von mindestens 25. Sie erreichen damit als erste passive Lautsprecher Werte, die bisher lediglich Aktiv-Boxen erreichten. Im Klartext heißt das nichts Geringeres, als daß der grundlegende Vorteil aktiver Lautsprecher auch für die ARCUS Modelle der neuen Generation gilt: praktisch direkte Kopplung zwischen Verstärker und Tieftöner.

Doch damit nicht genug. Die neuen Arcus-Modelle arbeiten – wie dies bei uns nun schon seit Jahren zum guten Ton gehört – im Tieftonbereich nach dem Prinzip der **aperiodischen Bedämpfung.**
Zu den weiteren Leckerbissen (Ihren Ohren läuft ja schon das Wasser im Munde zusammen!) gehören u.a. unser 0,3-Gramm-18.000-Gauss-Maximum-Flux-Hochtöner, der **phasenkorrekte Weichenaufbau,** die MP-Kondensatoren und Low-Resistance-Spulen, **die Terminated-Line-Schallführung...** Fortsetzung im Prospekt.

Wo ist der nächste Briefkasten?
Arcus Elektroakustik, Abt. H
Teltower Damm 283, 1000 Berlin 37
Schweiz: Electrex Zürich,
Seebahnstraße 145, CH-8003 Zürich

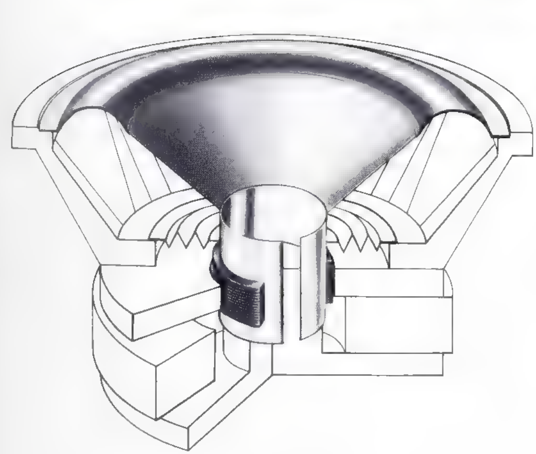




Sansui TU-X 1 und AU-X 1

wiegt nahezu 28 kg, und auch der Empfänger ist mit über 16 kg nicht gerade ein Leichtgewicht.
Der Empfänger TU-X 1 ist für zwei Wellenbereiche (UKW, MW) ausgelegt, wobei diese beiden Bereiche nicht nur schaltungstechnisch, sondern auch bezüglich der Bedienung völlig getrennt sind. Beide Wellenbereiche haben je einen eigenen Abstimmknopf sowie je zwei eigene Abstimminstrumente für Signalstärke und Mittenabstimmung. Dabei befinden sich die Bedienungselemente für MW auf der linken Geräteseite, diejenigen für UKW in der Mitte bzw. rechts.
Wohl im Hinblick auf den amerikanischen Markt, wo der Mittelwellenbereich derzeit noch größere Bedeutung zu haben scheint als hierzulande und wo auch in diesem Wellenbereich mit Stereosendungen experimentiert wird, hat der TU-X 1 neben dem UKW-Teil einen außergewöhnlich aufwendig konstruierten MW-Empfangsteil mit Bandbreitenumschaltung, Stummabstimmung (Muting) und einer speziellen Schaltung zur Unterdrükkung von Interferenzpfeiftönen (Beat Canceler).
Nicht weniger aufwendig ist der UKW-Empfangsteil gebaut. Auch hier finden wir umschaltbare Bandbreite, um das Gerät den verschiedensten Empfangsverhältnissen anpassen zu können, selbstverständlich eine Mutingschaltung zur Unterdrückung des Zwischenstationsrauschens, ein automatisch (bei entsprechend kleinem Antennenpegel) sich einschaltendes Stereorauschfilter, das bei Bedarf auch ganz abgeschaltet werden kann, und einen eingebauten Tonoszillator (Cal Tone), mit dem bei Tonbandaufnahmen eine Aussteuerung des Bandgerätes oder Cassettenrecorders möglich ist. Das Signalstärkeinstrument kann auch beim TU-X 1 umgeschaltet werden auf die Anzeige von Mehrwegeempfangsstörungen (Multipath).
Das Gerät verfügt über insgesamt drei Signalausgänge, von denen zwei von der Frontseite aus wahlweise auf den AM(Mittelwelle)- oder den FM(UKW)-Bereich geschaltet werden können. Zusätzlich kann man bei beiden Ausgängen die Pegel unabhängig voneinander an zwei getrennten Stellern justieren. Von der Funktion her ist der TU-X 1 also einsetzbar wie zwei völlig unabhängige Geräte, die jedoch in einem Gehäuse zusammengefaßt sind. Dabei sind sämtliche Anzeigen, die den UKW-Teil betreffen, konsequent grün ausgeführt, diejenigen des AM-Teils rot.
Zum Anschluß der Antennen stehen an der Rückseite wahlweise Klemmschrauben (300 Ω symmetrisch) oder eine unsymmetrische 75-Ω-Koaxbuchse japanischer Ausführung zur Verfügung (nicht passend für DIN-Stecker), weiterhin Schraubklemmen für eine AM-Außenantenne sowie eine Spezialbuchse zum Anschluß einer kombinierten UKW/MW-Antenne vom Typ FA-7, die als Sonderzubehör erhältlich ist. Neben den beschriebenen Signalausgangsbuchsen sind weiterhin Anschlüsse für ein X/Y-Oszilloskop vorhanden sowie Ausgänge für das ZF-Signal des AM-Teils und das Diskriminatorsignal des FM-Teils.
Der Verstärker AU-X 1 ist — wie heute in dieser Klasse allgemein üblich — durchgehend DC-gekoppelt und zur Vermeidung von dynamischen Verzerrungen (TIM) auf eine „schnelle" Signalverarbeitung, d.h. hohe Werte für die Slew-rate und kleine Werte der Rise/Fall-Time, hin entwickelt.
Bezüglich der Ausstattung weicht der AU-X 1 in einigen Punkten vom gewohnten Schema ab: So bietet er beispielsweise keine Klangsteller, wohl aus der durchaus vernünftigen Erkenntnis heraus, daß diese Elemente bei einer hochwertigen Wiedergabeanlage, bei der alle Komponenten einschließlich der Lautsprecher linearen Frequenzgang aufweisen, ohnehin am besten in Nullstellung belassen werden. Dafür verfügt er über zwei Pegelsteller, mit denen der Eingangspegel des Endverstärkers getrennt für beide Stereokanäle reduziert werden kann. Hierdurch ist auch ein weiterer Balancesteller im Bereich des Vorverstärkers überflüssig. Vorverstärker und Endstufe sind übrigens auftrennbar und an jeweils zwei parallelen Buchsenpaaren an der Geräterückseite zugänglich; die Auftrennung erfolgt mittels eines Drehschalters an der Frontseite. Die Eingangsbuchsen 1 des Endverstärkers sind DC-gekoppelt, während die Eingänge 2 wahlweise auf DC- oder AC-Kopplung geschaltet werden können.
Die Phonoeingänge können jeweils einzeln mit einem Vor-Vorverstärker für direkten Anschluß von MC-Tonabnehmersystemen be-

"Das Impulsverhalten der MIG Ribbon 10 darf für eine Box dieser Preisklasse beruhigt als spektakulär bezeichnet werden." (Zitat aus AUDIO Nr. 11/79)

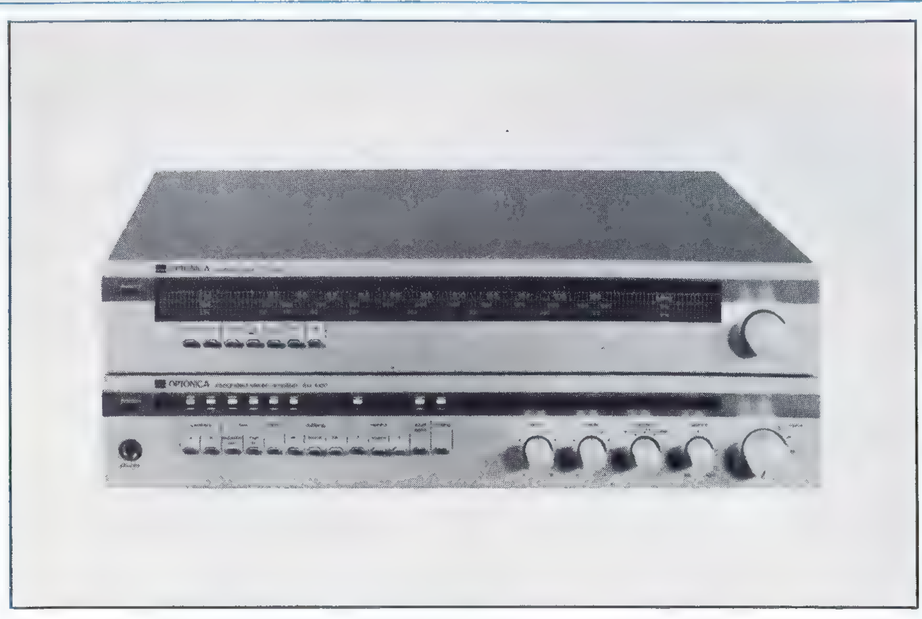


Das bedeutet: höchste Klangtreue selbst bei extremsten Dynamikspitzen = mehr Live-Erlebnis. Erreicht wurde es durch Ribbon Wire Technology, die durch die oben gezeigte Schwingspule (schematische Darstellung) für ca. 40% mehr Dynamik sorgt. **Lassen Sie sich überraschen, um wieviel schneller und präziser die MIG Ribbon 10 ist.** Bei jedem Magnat-Händler. Den gesamten Testbericht schicken wir Ihnen gerne zu.

MIG-Ribbon 10

MAGNAT ELECTRONIK GMBH & CO KG Unterbuschweg, 5000 Köln 50
GROB ELECTRONIC, Bäumlisechserstrasse 6, CH-8907 Wettswil
BOYD & HAAS ELECTRONIK GMBH & CO KG Rupertusplatz 3, A-1170 Wien





Sharp Optonica ST-5100 und SM-5100

schaltet werden, die Phonoanschlußbuchsen sind vergoldet. Die Ausstattung wird komplettiert durch einen Leiseschalter (Jump), der den Ausgangspegel um 14 dB absenkt, sowie durch ein Subsonic-Filter, mit dem unerwünschte Rumpelsignale — sofern vorhanden — unterdrückt werden können. Das Gerät hat *keinen* Monoschalter.

Alle Eingangsbuchsen an der Geräterückseite sind in Cinchausführung vorhanden, für die beiden Lautsprecherpaare stehen kräftige Klemmschrauben zur Verfügung.

Die Bedienungsanleitungen zu den Geräten sind dreisprachig (englisch, französisch, deutsch), sehr ausführlich und dennoch recht übersichtlich und leicht verständlich. Die Garantie auf Sansui-Geräte beträgt zwei Jahre und schließt die Kosten für Material und Arbeitszeit ein.

Sharp Optonica

Von den Abmessungen, dem Gewicht und der Leistung her gesehen, gehören die beiden Sharp-Komponenten einer ganz anderen Klasse an. Bei ihnen handelt es sich um vergleichsweise sparsam konzipierte, aber dennoch HiFi-tüchtige Slim-line-Komponenten, d.h. besonders flach gebaute Geräte, die leicht übereinander gestellt werden können. Zusammen sind der Empfänger ST-5100 H und der Verstärker SM-5100 H gerade 144 mm hoch. Dabei läßt sich die Höhe der Gerätefüße so verstellen, daß die aufeinandergestellten Geräte genau der Höhe der bekannten Sharp-Cassettenrecorder (z.B. RT-3838, HiFi-Stereophonie 8/78) entsprechen.

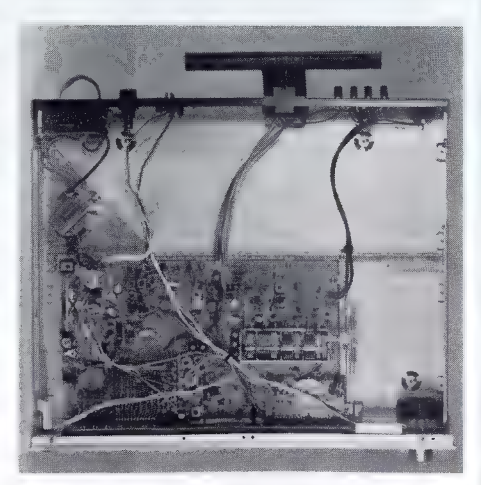
Bei dieser Slim-line-Serie wurde besonderes Augenmerk auf einheitliche und zueinander passende äußere Gestaltung gelegt. So sind beispielsweise bei allen Geräten die Netzschalter jeweils an derselben Stelle angebracht, ebenso die am meisten benutzten Bedienelemente: Lautstärkesteller beim Verstärker und Senderabstimmknopf beim Empfänger, die jeweils rechts außen ihren Platz gefunden haben. Auch der breite Skalenausschnitt des Empfängers hat beim Verstärker sein geometrisches Pendant: Hier verbergen sich hinter dem schmalen dunklen Ausschnitt insgesamt elf Kontrolleuchten, die die Schaltzustände der darunter liegenden Kurzhub-Drucktastenschalter kenntlich machen.

Im übrigen entspricht die Ausstattung der Geräte gewohntem Standard. Der Empfänger ST-5100 H bietet eine zwar lange, aber nicht gleichmäßig und auch nicht mit exakten Markierungen unterteilte Abstimmskala für die drei Wellenbereiche UKW, MW und LW. Signalstärke- und Ratiomitteanzeige erfolgen jeweils durch LEDs, als Besonderheiten sind ein Stereorauschfilter (hi-blend) sowie ein Tonoszillator (air-check) zur Einpegelung von Bandgeräten vor einer Aufnahme zu erwähnen.

Zum Anschluß der Antennen stehen wie üblich Schraubklemmen zur Verfügung (wahlweise 300 Ω symmetrisch oder 75 Ω unsymmetrisch sowie AM); daneben gibt es einen 75-Ω-DIN-Steckanschluß und für das Ausgangssignal zwei Cinchbuchsen mit festem Pegel.

Einfach und übersichtlich ist die Anordnung der Bedienungselemente beim Verstärker SM-5100. Ergonomisch gut ist die deutliche Hervorhebung des Lautstärkestellers gegenüber den anderen Bedienelementen — sowohl durch Größe als auch durch Plazierung. Neben dem Rumpelfilter, das die tiefen Frequenzen unterhalb des Hörbereiches unterdrückt, ist auch ein Rauschfilter vorhanden, das die Frequenzen im Bereich der Höhen beschneidet.

Auch beim Sharp-Gerät werden Cinchbuchsen verwendet; zusätzlich steht am Anschluß Tape 2 eine kombinierte Aufnahme/Wieder-



Außen Slim-line, innen Mini: „Innenleben" des Sharp-Empfängers Optonica ST-5100

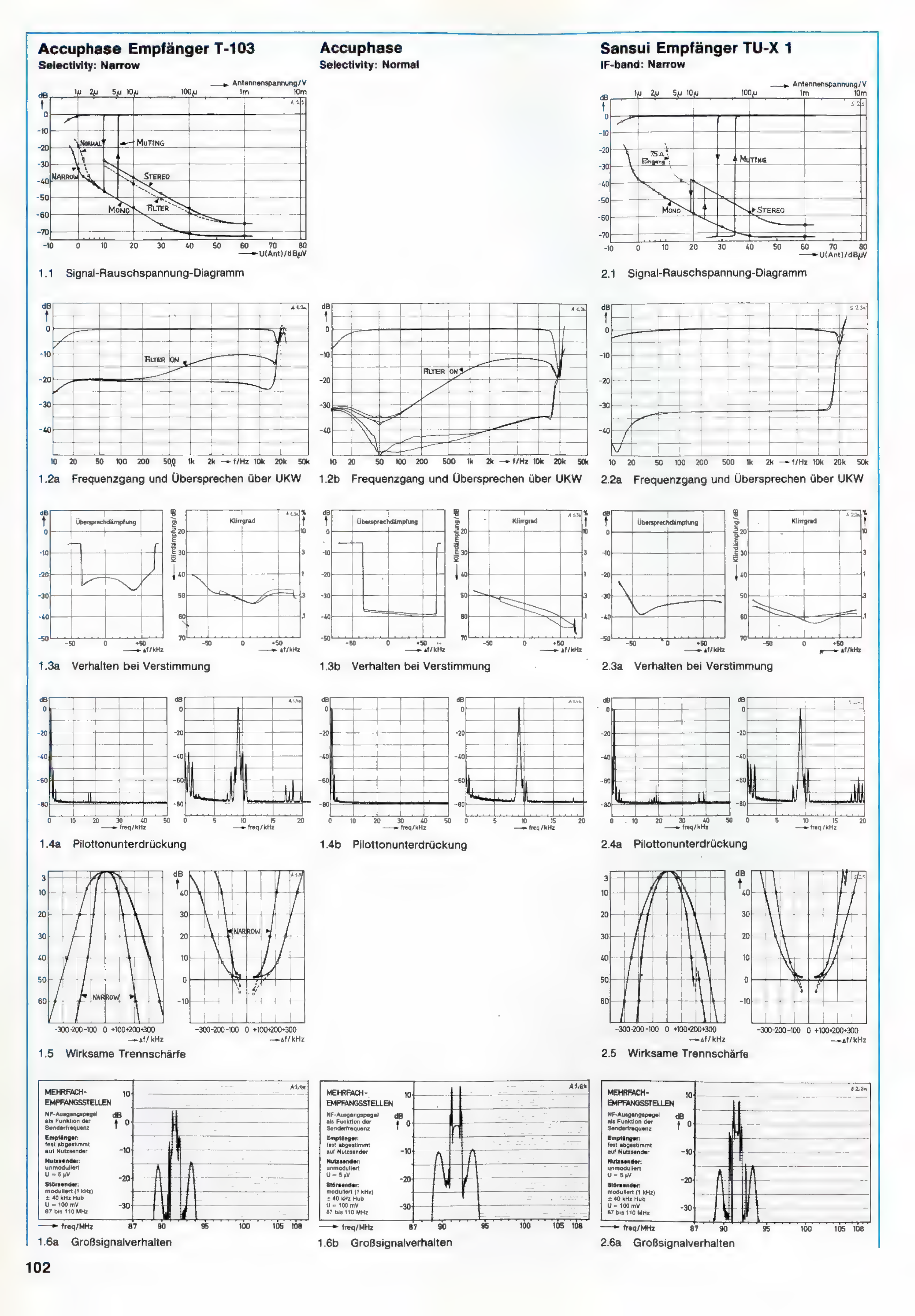
Ergebnisse unserer Messungen a) Empfänger	Accuphase T-103		Sansui TU-X 1		Sharp ST-5100
I *Allgemeine Betriebseigenschaften*					
Frequenzbereich FM (UKW)	87,5 bis 109,1 MHz		87,35 bis 109,1 MHz		86,9 bis 108,8 MHz
Skalengenauigkeit (UKW) maximale Frequenzabweichungen	−10 bis +20 kHz		−70 bis +50 kHz		−260 bis −40 kHz
Abstimminstrumente a) Signalstärkeanzeige Vollausschlag für	20 mV		2 mV		1,5 mV
b) Ratiomitteanzeige Frequenzabweichung gegenüber Rauschminimum Empfindlichkeit/Skt.	± 0 kHz ±45 kHz		−55 kHz ±35 kHz		LED-Anzeige ±75 kHz
Automatische Frequenznachstimmung Haltebereich (−3 dB) Fangbereich	(−) (−)		(−) (−)		(−) (−)
Frequenzstabilität (190 V / 250 V)	±0 kHz		±0 kHz		±0 kHz
Ausgangsspannung (±40 kHz Hub) Ausgang fixed / variable	775 mV / 0 bis 775 mV		200 mV / 0 bis 1000 mV		500 mV / (−)
Innenwiderstand (1 kHz) Ausgang fixed / variable	200 Ω / 200 Ω (max. 1,5 kΩ)		2,7 kΩ / 1,3 kΩ (max. 3 kΩ)		3 kΩ / (−)
II *Empfindlichkeit*	*Narrow*	*Normal*	*Narrow*	*Wide*	
Begrenzereinsatz (−3 dB)	0,7 µV (−28 dBpW)	1,0 µV (−25 dBpW)	0,5 µV (−31 dBpW)	0,5 µV (−31 dBpW)	1,6 µV (−21 dBpW)
Eingangsempfindlichkeit mono 26 dB S+N/N	0,9 µV (−26 dBpW)	1,2 µV (−23 dBpW)	0,7 µV (−28 dBpW)	0,7 µV (−28 dBpW)	1,8 µV (−20 dBpW)
stereo 46 dB S+N/N	28 µV (+4 dBpW)	40 µV (+7 dBpW)	22 µV (+2 dBpW)	25 µV (+3 dBpW)	35 µV (+ 6 dBpW)
Stummabstimmung Schaltschwelle hierbei S+N/N mono hierbei S+N/N stereo	~4 µV 48 dB 30 dB	~4 µV 47 dB 27 dB	~40 µV 67 dB 51 dB	~40 µV 67 dB 50 dB	~47 µV 48 dB 30 dB
Stereoumschaltung hierbei S+N/N	~4 µV 30 dB	~4 µV 27 dB	~12 µV 41 dB	~12 µV 40 dB	~7 µV 30 dB
III *Wiedergabegüte* (1 mV, ±40 kHz Hub)					
Signal-Rauschspannung-Abstand					
Fremdspannungsabstand mono	≥72 dB	72 dB	≥72,5 dB	72 dB	71 dB
stereo	65 dB	65 dB	65 dB	66 dB	64 dB
Geräuschspannungsabstand mono	72 dB	72 dB	76 dB	76 dB	75 dB
stereo	68 dB	67 dB	≥71 dB	71 dB	65 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand	≥71 dB	>75 dB	≥65 dB	≥70 dB	≥64 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz) a) Intermodulationsanteile b) Oberschwingungsgehalt	≤1,2 % 0,1 %	≤0,16 % ≤0,06 %	0,45 % ≤1,2 %	≤0,14 % ≤1,2 %	0,3 % ≤5,5 %
Klirrfaktor f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub	0,25 %	≤0,20 %	≤0,1 %	≤0,06 %	≤0,16 %
±75 kHz Hub	≤0,45 %	≤0,28 %	≤0,12 %	≤0,09 %	≤0,32 %
= 250 Hz	≤0,16 %	≤0,16 %	≤0,09 %	≤0,06 %	≤0,18 %
= 6,3 kHz	0,65 %	≤0,18 %	≤0,75 %	≤0,70 %	≤0,40 %
Übertragungsbereich (−3 dB) für Preemphasis 50 µs	15 Hz / 16,8 kHz	15 Hz / 16,8 kHz	10 Hz / 17,2 kHz	10 Hz / >18 kHz	12 Hz / (−)
Übersprechdämpfung (1 kHz)	22 dB	≥38 dB	34 dB	≥39 dB	≥35 dB
IV *Trennschärfe* (U_e = 100 µV)					
HF-ZF-Bandbreite	105 kHz	180 kHz	110 kHz	135 kHz	185 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	85 dB	43 dB	>90 dB	58 dB	47 dB
Kreuzmodulationsdämpfung (±300 kHz)	68 dB	31 dB	80 dB	39 dB	30 dB
Großsignalselektion	Bild 1.6a	Bild 1.6b	Bild 2.6b	Bild 2.6a	Bild 3.6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	3,5 dB	2,8 dB	1,0 dB	1,0 dB	2,0 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	>100 dB	>100 dB	>100 dB	>100 dB	74 dB
ZF-Dämpfung	>100 dB	>100 dB	>100 dB	>100 dB	92 dB
Punktbewertungen					
I Allgemeine Eigenschaften	9	9	7	7	6
II Empfindlichkeit	8	6	10	10	4
III Wiedergabegüte	8	9	9	10	7
IV Trennschärfe	9	1	10	4	1
Gesamtbewertungen Gewichtung × 1, × 2, × 2, × 5	86	(−)	95	(−)	33
Gewichtung × 1, × 3, × 4, × 2	(83)	65	(93)	85	48

Ergebnisse unserer Messungen b) Verstärker	Accuphase E-303	Sansui AU-X 1	Sharp Optonica SM-5100
Sinusausgangsleistung			
gemessen bei 1 kHz und Aussteuerung			
beider Kanäle, an 4 Ω	2 × 235 W ≙ 29,75 dBV	2 × 315 W ≙ 31,0 dBV	2 × 56 W ≙ 23,5 dBV
an 8 Ω	2 × 175 W ≙ 31,50 dBV	2 × 200 W ≙ 32,0 dBV	2 × 40 W ≙ 25,0 dBV
Impulsleistung			
gemessen mit Sinus-Burst,			
Tastverhältnis Ein/Aus = 1/16, f_0 = 1 kHz			
an 4 Ω	2 × 375 W ≙ 31,75 dBV	2 × 420 W ≙ 32,25 dBV	2 × 80 W ≙ 25,0 dBV
an 8 Ω	2 × 225 W ≙ 32,50 dBV	2 × 225 W ≙ 32,50 dBV	2 × 56 W ≙ 26,5 dBV
Innenwiderstand			
Dämpfungsfaktor an 4 Ω			
40 Hz	65	> 100	35
12,5 kHz	50	> 100	28
Übertragungsbereich (–3 dB) an 4 Ω	< 2 Hz bis ≥ 75 kHz	< 2 Hz bis ≥ 235 kHz	3,5 Hz bis 95 kHz
Leistungsbandbreite an 4 Ω	< 10 Hz bis > 100 kHz	< 10 Hz bis > 100 kHz	< 10 Hz bis 90 kHz
Frequenzgang (20 Hz bis 20 kHz) bezogen auf 1 kHz	–1 / +0 dB (Bild 1.7)	–0,5 / +0 dB (Bild 2.7)	+0 / –3 dB (Bild 3.7)
Phonoentzerrung			
Abweichung von der RIAA-Kennlinie,			
bezogen auf 1 kHz im Bereich			
von 20 Hz bis 20 kHz	≤ ±0,5 dB (Bild 1.7)	≤ ±0,5 dB (Bild 2.7)	–2 / +0,5 dB (Bild 3.7)
Gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung	Bild 1.8	(–)	Bild 3.8
Klangregelung	Bild 1.9	(–)	Bild 3.9
Rausch- und Rumpelfilter	Bild 1.7	Bild 2.7	Bild 3.7
Einsatzfrequenzen	16 Hz	18 Hz	35 Hz / 8 kHz
Flankensteilheit	12 dB/Oktave	6 dB/Oktave	6 dB / 12 dB/Oktave
Eingangsempfindlichkeiten			
bezogen auf Nennleistung an 4 Ω			
Phono, MM	2,2 mV ≙ –53 dBV	2,1 mV ≙ –53,5 dBV	3,0 mV ≙ –50,5 dBV
MC	0,1 mV ≙ –80 dBV	0,08 mV ≙ –82,0 dBV	(–)
Aux, Tuner	200 mV ≙ –14 dBV	235 mV ≙ –12,5 dBV	200 mV ≙ –14,0 dBV
Band (Monitor)	180 mV ≙ –15 dBV	235 mV ≙ –12,5 dBV	200 mV ≙ –14,0 dBV
Übersteuerungsfestigkeit			
max. Eingangspegel			
Phono, MM	380 mV ≙ –8,5 dBV	400 mV ≙ –8,0 dBV	300 mV ≙ –10,5 dBV
MC	18 mV ≙ –35 dBV	16 mV ≙ –36 dBV	(–)
Monitor	> 11,5 V ≙ +21,5 dBV	> 11,5 V ≙ +21,5 dBV	> 11,5 V ≙ +21,5 dBV
daraus Übersteuerungsreserve (Phono MM)	44,5 dB	45,5 dB	40,0 dB
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme			
Cinch	350 mV ≙ –9,0 dBV	400 mV ≙ –8,0 dBV	280 mV ≙ –11,0 dBV
DIN (R_L = 10 kΩ)	(–)	(–)	6,3 mV ≙ –44,0 dBV
Signal-Fremdspannung-Abstand			
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405			
a) bezogen auf Vollaussteuerung an 4 Ω			
Phono, MM	≥ 82,0 / 77,0 dB	≥ 80,0 / 76,0 dB	≥ 82,0 / 77,5 dB
MC	≥ 66,0 / 60,0 dB	≥ 59,5 / 56,0 dB	(–)
Aux, Tuner	≥ 95,0 / 90,0 dB	≥ 93,5 / 88,0 dB	≥ 92,0 / 87,0 dB
Band (Monitor)	≥ 95,0 / 90,0 dB	≥ 94,0 / 88,0 dB	≥ 92,0 / 87,0 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW			
Phono, MM	≥ 65,5 / 60,0 dB	≥ 66,5 / 61,5 dB	≥ 62,0 / 57,0 dB
MC	≥ 62,0 / 55,0 dB	≥ 60,0 / 55,0 dB	(–)
Aux, Tuner	≥ 65,5 / 60,0 dB	≥ 67,0 / 61,5 dB	≥ 62,0 / 57,5 dB
Band (Monitor)	≥ 65,5 / 60,0 dB	≥ 67,0 / 61,5 dB	≥ 62,0 / 57,5 dB
Äquivalente Fremdspannung Phono magn.	≤ –120,5 dBV	≤ –122,0 dBV	≤ –118,5 dBV
Klirrgrad und Intermodulation an 4 Ω	Bild 1.10	Bild 2.10	Bild 3.10
Übersprechdämpfung (Phono / Hochpegel)			
40 Hz	≥ 65 / 75 dB	≥ 73 / 75 dB	≥ 48 / 71 dB
1 kHz	≥ 57 / 55 dB	≥ 68 / 66 dB	≥ 51 / 53 dB
10 kHz	≥ 45 / 35 dB	≥ 51 / 46 dB	≥ 42 / 34 dB
Hinterband auf Aufnahme (10 kHz)			
Cinch	53 dB	≥ 51 dB	45 dB
DIN	(–)	(–)	≥ 32 dB
Vorband auf Wiedergabe	≥ 49 dB	≥ 47 dB	≥ 42,5 dB

Accuphase Empfänger T-103
Selectivity: Narrow

Accuphase
Selectivity: Normal

Sansui Empfänger TU-X 1
IF-band: Narrow



1.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm

2.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm

1.2a Frequenzgang und Übersprechen über UKW

1.2b Frequenzgang und Übersprechen über UKW

2.2a Frequenzgang und Übersprechen über UKW

1.3a Verhalten bei Verstimmung

1.3b Verhalten bei Verstimmung

2.3a Verhalten bei Verstimmung

1.4a Pilottonunterdrückung

1.4b Pilottonunterdrückung

2.4a Pilottonunterdrückung

1.5 Wirksame Trennschärfe

2.5 Wirksame Trennschärfe

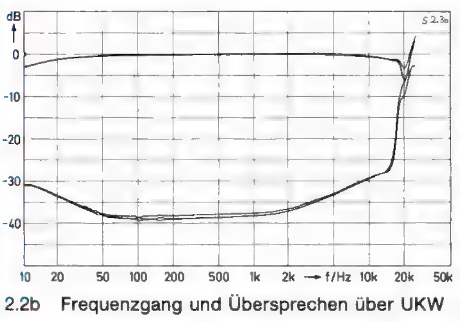
1.6a Großsignalverhalten

1.6b Großsignalverhalten

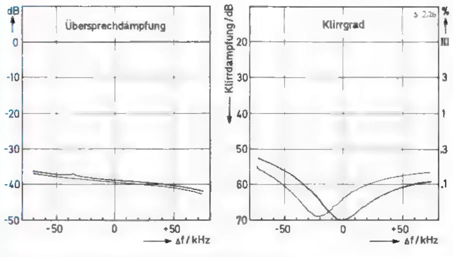
2.6a Großsignalverhalten

Sansui

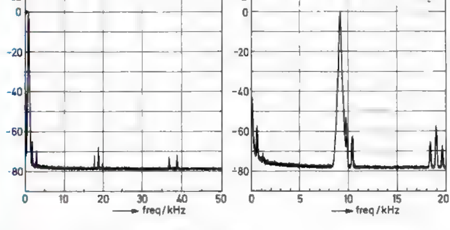
IF-band: Wide



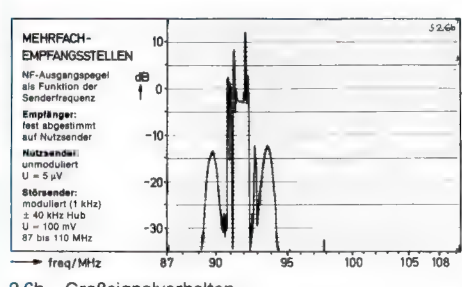
2.2b Frequenzgang und Übersprechen über UKW



2.3b Verhalten bei Verstimmung

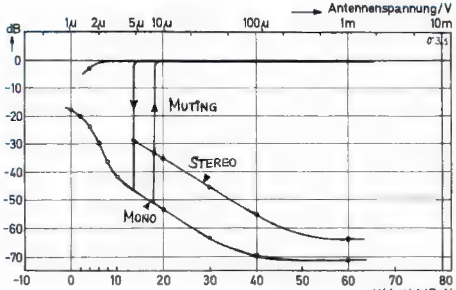
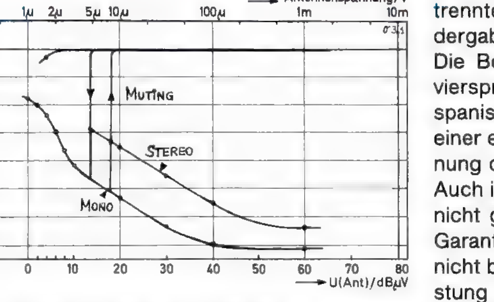


2.4b Pilottonunterdrückung



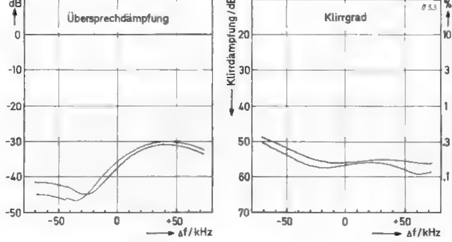
2.6b Großsignalverhalten

Sharp Optonica ST-5100

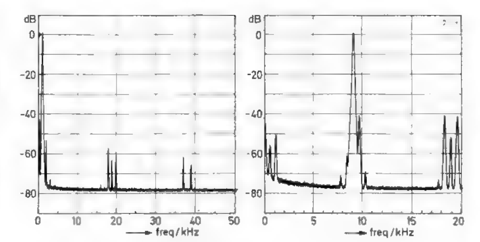



3.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm

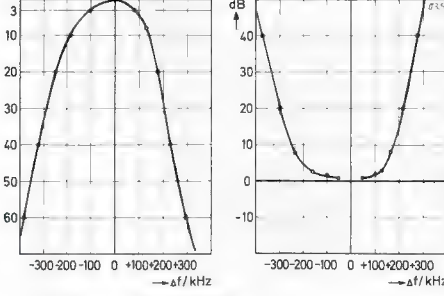
3.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW



3.3 Verhalten bei Verstimmung

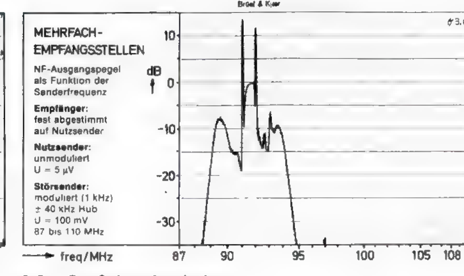


3.4 Pilottonunterdrückung



3.5 Wirksame Trennschärfe





3.6 Großsignalverhalten

gabe-Buchse nach DIN zur Verfügung, die aber in dieser Ausführung nicht mehr der aktuellen Norm entspricht (diese fordert getrennte Anschlüsse für Aufnahme und Wiedergabe bzw. Hinterbandkontrolle).

Die Bedienungsanleitungen der Geräte sind viersprachig (englisch, deutsch, französisch, spanisch), wobei die Übersichtlichkeit unter einer etwas durcheinandergewürfelten Anordnung der vier verschiedenen Sprachen leidet. Auch ist der Text der deutschen Übersetzung nicht gerade ein Muster deutscher Stilkunst. Garantieurkunden lagen unseren Testgeräten nicht bei, jedoch erstreckt sich die Gewährleistung nach mündlicher Auskunft der Sharp Electronics (Europe) GmbH in Hamburg auf ein Jahr (Teile und Arbeitszeit).

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen, Empfangs- und Betriebstest

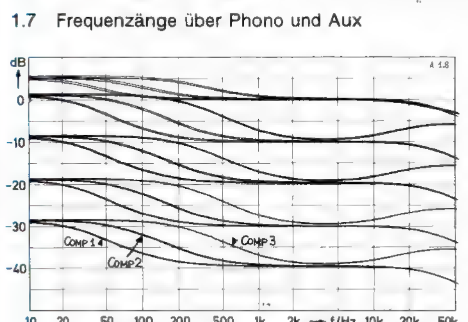
Die **Meßergebnisse** sind wie üblich in zwei umfangreichen Tabellen, getrennt für die Empfänger und Verstärker, zusammengestellt. Da sich bei den Empfängern von Accuphase und Sansui, die ja beide über die Möglichkeit der Umschaltung der Bandbreite verfügen, auch in den Kategorien II (Empfindlichkeit) und III (Wiedergabegüte) teilweise deutlich unterschiedliche Werte ergaben, je nachdem, ob das Gerät in schmalbandiger oder breitbandiger Betriebsart arbeitete, haben wir erstmals bei diesem Test *alle* Werte vollständig für beide Betriebsarten zum Vergleich nebeneinander abgedruckt. Das gleiche gilt für die Diagramme. Die sich hieraus ergebenden Bewertungsziffern sowie die Gesamtpunkteergebnisse bei den verschiedenen zugrunde gelegten Gewichtungen sind in der Tabelle zusammengefaßt. Die Messungen an den Verstärkern erfolgten nach den neuen Meßvorschriften, die in Anlehnung an die neuen DIN-Vorschriften festgelegt sind und über die in einem besonderen Beitrag in diesem Heft ausführlich berichtet wird. Aufgrund der neuen Meßmethoden und Bezugswerte sind nicht mehr alle Angaben mit denen früherer Tests (vor HiFi-Stereophonie 5/79) vergleichbar.

Beim **UKW-Empfangstest** werden jeweils alle Empfänger einzeln mit unserem Referenzgerät verglichen, wobei die Beurteilung sich zum einen auf die reine *Empfangs*leistung erstreckt, also z. B. die Fähigkeiten, schwach einfallende oder stark selektionskritische Sender möglichst störungsfrei und sauber zu empfangen und zu trennen, zum anderen auf die *Wiedergabe*qualität bei stark und ungestört einfallenden Ortssendern. In kritischen Fällen, d. h. bei etwa gleich gut abschneidenden Geräten, ergänzen wir diese Untersuchung durch einen direkten Vergleich der beiden Testkandidaten untereinander, was sich bei diesem Test bei den Empfängern von Accuphase und Sansui als notwendig erwies.

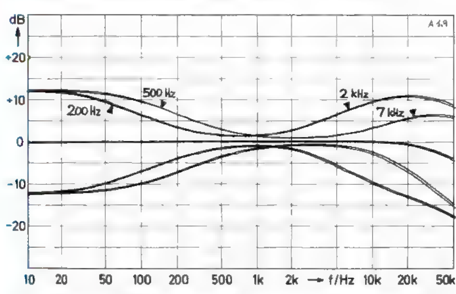
Beim **Betriebs- und Musikhörtest** beurteilen wir einerseits die Bedienung der Geräte, wobei besonders auf grobe Funktionsmängel geachtet wird, wie sie leider hie und da immer noch vorkommen, z. B. Knackgeräusche beim Ein- und/oder Ausschalten der Geräte oder bestimmter Funktionen. Andererseits beurteilen wir den „Klang" der Geräte, wobei diese Prüfung natürlich in starkem Maße auch von den angeschlossenen Lautsprecherboxen beeinflußt wird. Bei diesem Test waren es zwei Boxen Revox BR-530 (HiFi-Stereopho-

Accuphase Verstärker E-303

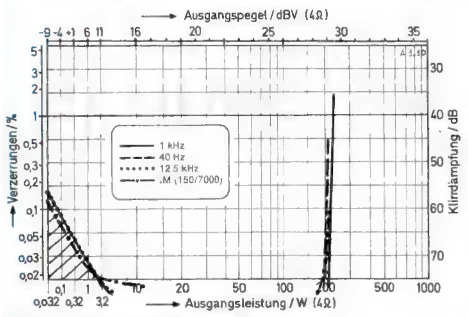
1.7 Frequenzänge über Phono und Aux



1.8 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur, gemessen bei konstantem Eingangspegel (U = 500 mV)



1.9 Baß- und Höhensteller, maximale Stellbereiche

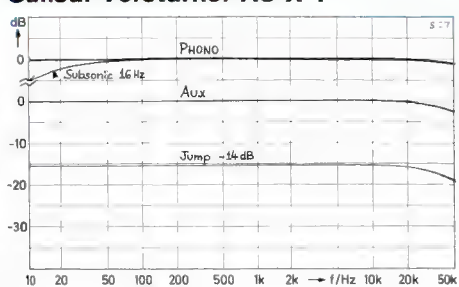


1.10 Leistung-Verzerrung-Diagramm

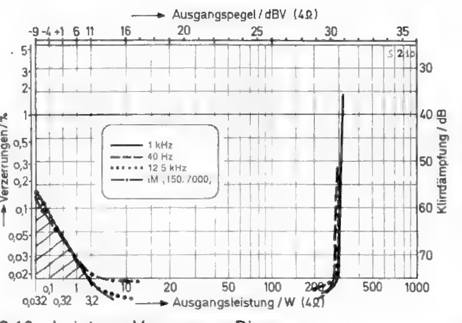
ca. DIN 45500	Mittelklasse	Spitzenklasse
	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122	äquiv Fremdspannung/dBV Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW) Phono mag
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW) Hochpegel-Eing.
-8,5 dBV	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz) Phono mag.
>21,5 dBV	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz) Monitor
	4 5 6 8 10 13 16 20 30 40 50 60 75	Dämpfungsfaktor an 4Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1kHz) Phono mag.
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) Hochpegel-Eing.
	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76	Übersprechdämpfung/dB (10 kHz) Monitor
keine DIN-Buchse	58 56 54 50 40 34	DIN-Tonbandpegel an 10 kΩ /dBV

1.11 Wichtige Qualitätskriterien

Sansui Verstärker AU-X 1



2.7 Frequenzgänge über Phono und Aux

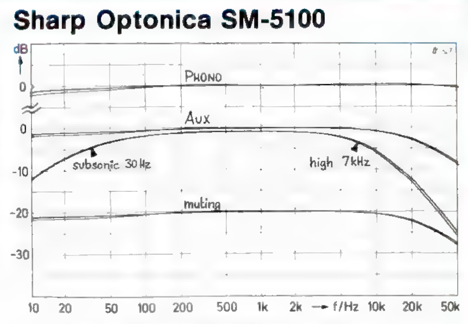


2.10 Leistung-Verzerrung-Diagramm

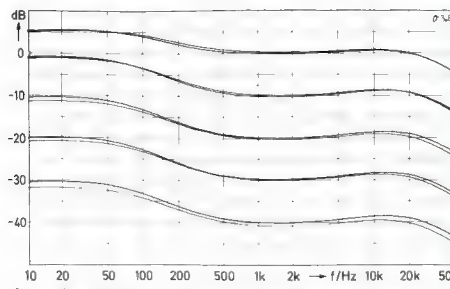
ca. DIN 45500	Mittelklasse	Spitzenklasse
	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122	äquiv Fremdspannung/dBV Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW) Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW) Hochpegel-Eing.
-8 dBV	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz) Phono mag.
>21,5 dBV	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz) Monitor
> 100	4 5 6 8 10 13 16 20 30 40 50 60 75	Dämpfungsfaktor an 4Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1kHz) Phono mag.
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) Hochpegel-Eing.
	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76	Übersprechdämpfung/dB (10 kHz) Monitor
keine DIN-Buchse	58 56 54 50 40 34	DIN-Tonbandpegel an 10 kΩ /dBV

2.11 Wichtige Qualitätskriterien

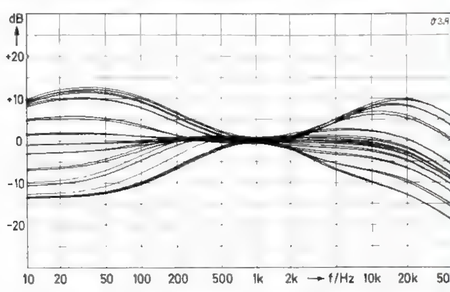
Sharp Optonica SM-5100



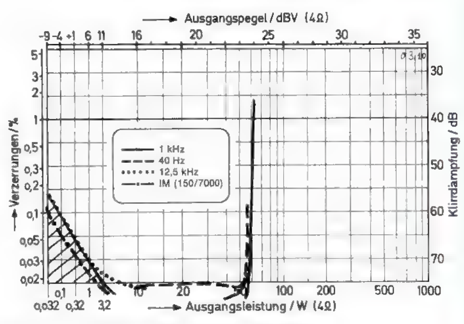
3.7 Frequenzgänge über Phono und Aux



3.8 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur, gemessen bei konstantem Eingangspegel (U = 500 mV)



3.9 Baß- und Höhensteller in allen Rastpositionen



3.10 Leistung-Verzerrung-Diagramm

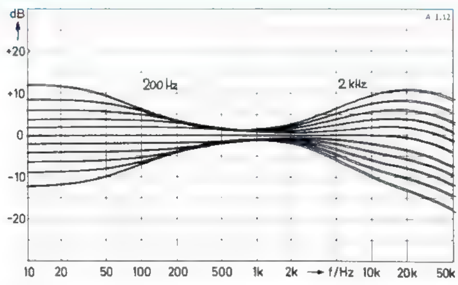
ca. DIN 45500	Mittelklasse	Spitzenklasse
	-98 -100 -102 -104 -106 -108 -110 -112 -114 -116 -118 -120 -122	äquiv. Fremdspannung/dBV Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW) Phono mag.
	47 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 70	Fremdspannungsabstand/dB (50 mW) Hochpegel-Eing.
-9,5 dBV	-33 -32 -31 -30 -28 -26 -24 -22 -20 -18 -16	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz) Phono mag
>21,5 dBV	7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18	max. unverzerrter Eingangspegel/dBV (1KHz) Monitor
	4 5 6 8 10 13 16 20 30 40 50 60 75	Dämpfungsfaktor an 4Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1kHz) Phono mag
	41 42 43 44 46 48 50 54 58 62 66 70	Übersprechdämpfung/dB (1 kHz) Hochpegel-Eing.
	42 44 46 48 50 52 56 60 64 68 72 76	Übersprechdämpfung/dB (10 kHz) Monitor
	58 56 54 50 40 34	DIN-Tonbandpegel an 10 kΩ /dBV

3.11 Wichtige Qualitätskriterien

nie 11/79; praktische Betriebsleistung 2,4 W an 4 Ω).
Hierzu ist generell anzumerken, daß es beim heutigen Stand der Technik außerordentlich schwierig geworden ist, Klangunterschiede bei Verstärkern überhaupt noch herauszuhören, und noch schwieriger, diese zumeist feinen Nuancen einer Bewertungsskala zuzuordnen und zu beschreiben. Hinzukommt, daß ein solcher Hörvergleich enormen technischen Aufwand und kompromißlose Sorgfalt erfordert, was die Gleichheit der äußeren Randbedingungen für die Testkandidaten betrifft. Andernfalls ist nicht sicher, daß die festgestellten Klangunterschiede auch tatsächlich auf die untersuchten Verstärker zurückzuführen sind. Hier können beispielsweise unterschiedliche Phonoverbindungskabel zu den Verstärkereingängen weit größere Klangunterschiede verursachen als die Verstärker selbst, weil durch die unterschiedliche Kabelkapazität die Höhenresonanz des Tonabnehmersystems möglicherweise verschoben wird. Eine weitere grundsätzliche Bedingung für zuverlässige Ergebnisse ist, daß der Hörvergleich stets „blind“ durchgeführt wird, daß also die Testperson nicht weiß, welches Gerät gerade in Betrieb ist. Dies ist bei allen unseren Hörtests (wie auch bei den regelmäßigen psychometrischen Lautsprechertests) stets der Fall.

Accuphase

Der **Empfänger T-103** erreicht bei schmalbandiger Betriebsart in allen vier Bewertungskategorien Ergebnisse von 8 bzw. 9 Punkten, was ein ausgewogenes Resultat darstellt. In Kategorie I überzeugt er durch die hohe Frequenzgenauigkeit der Abstimmung, die durch die Digitalanzeige in Verbindung mit dem empfindlichen und präzisen Ratiomitteinstrument fast ebenso gut ist wie bei einem Synthesizer. Auch das Signalstärkeinstrument bietet einen praxisgerechten Anzeigebereich, der groß genug ist, um auch drehbare Richtantennen exakt ausrichten zu können. Schließlich ist der Ausgangswiderstand so klein, daß sehr lange Verbindungskabel angeschlossen werden können.
Bei der Eingangsempfindlichkeit (Kategorie II) stellten wir zwar nicht gerade gravierende, aber doch immerhin deutliche Unterschiede zwischen der schmalbandigen (narrow) und der breitbandigen (normal) Betriebsart fest. Die Unterschiede betragen für Mono und Stereo gleichermaßen etwa 3 dB. Das Signal-Rauschspannung-Diagramm (Bild 1.1) gilt für Schmalbandbetrieb, lediglich für Mono ist zum Vergleich auch die Kurve für Breitbandbetrieb (gestrichelter Ast: normal) eingetragen. Die Bewertungsdifferenz beträgt 2 Punkte.
Nur halb so groß ist der Unterschied — zumindest bezogen auf das Punkteergebnis — in der Gruppe III (der Wiedergabegüte). Hier sind z. B. die Werte des Signal-Rauschspannung-Abstandes bei 1 mV Antennenspannung so gut wie überhaupt nicht von der eingeschalteten Bandbreite abhängig, dafür werden Klirrgrad, Übersprechdämpfung und Pilottonunterdrückung deutlich durch die jeweils geschaltete Bandbreite beeinflußt.
Typisch ist z. B. die Zunahme der Klirrgradwerte für ±40 kHz und ±75 kHz Hub: Während der Anstieg bei breitbandigem Betrieb vergleichsweise gering ist (0,20 auf 0,28%), fällt er bei schmalbandigem Betrieb deutlich stärker aus (0,25 auf 0,45%), was mit der gängigen Theorie übereinstimmt. Ebenso typisch sind auch die bei hohen Signalfrequenzen gemessenen Werte sowie die Pilottonverzerrungen, die bei schmalbandigem Betrieb entschieden höher ausfallen als bei breitbandigem. Ein besonders anschauliches Beispiel für diese Unterschiede sind die Diagramme 1.3a und 1.3b, die das Verhalten des Empfängers bei Fehlabstimmung im Bereich ±70 kHz um die Ratiomitte herum zeigen. Dagegen wird der Übertragungsbereich von der Bandbreite so gut wie nicht beeinflußt.



1.12 Klangsteller des Accuphase E-303 in allen Raststellungen, Einsatzfrequenzen 200 Hz / 2 kHz

Die Verhältnisse im Bereich der Trennschärfe (Kategorie IV) erkennt man am deutlichsten anhand der Bilder 1.5. Mit nur 105 kHz hat der Accuphase eine extrem geringe Bandbreite, wodurch hohe Selektion auch bei frequenzmäßig dicht benachbarten Sendern sichergestellt ist. Um so höher ist es zu bewerten, daß die Wiedergabegüte auch bei schmalbandigem Betrieb noch sehr ordentlich ist, was ja an der Bewertung mit 8 Punkten deutlich wird. Das Großsignalverhalten (Bilder 1.6) ist bei beiden Betriebsarten einwandfrei.
Die endgültigen Punktebewertungen für schmal- und breitbandigen Betrieb sind in der Tabelle angegeben. Bei schmalbandigem Betrieb erreicht der T-103 unter Zugrundelegung unserer Standardgewichtung ×1, ×2, ×2, ×5 ein Gesamtergebnis von 86 Punkten; das ist ein Punkt mehr, als das Vorgängermodell T-100 seinerzeit beim Test in HiFi-Stereophonie 3/75 erzielte.
Hierbei sind die Einzelergebnisse weitgehend ausgewogen, so daß sich auch unter Zugrundelegung der alternativen Gewichtung ×1, ×3, ×4, ×2, die stets dann anzuwenden ist, wenn man besonderen Wert auf bestmögliche Wiedergabe ausschließlich der Ortssender legt, ein Gesamtergebnis von 83 Punkten ergibt, was nur wenig schlechter ist.
Die Verbesserungen der Wiedergabeeigenschaften bei breitbandigem Betrieb sind jedoch nicht so deutlich ausgefallen, daß hierdurch die schwächeren Ergebnisse in den Bereichen der Empfindlichkeit und vor allem der Trennschärfe kompensiert würden. Deshalb erreicht der T-103 bei breitbandigem Betrieb auch mit der alternativen Gewichtung nur ein Gesamtergebnis von 65 Punkten, was deutlich hinter den beiden Werten für schmalbandigen Betrieb zurückbleibt. Die praktische Konsequenz hieraus ist, daß man den T-103 in den allermeisten Fällen wohl in Narrow-Stellung betreiben wird, die Breitbandstellung ist nur in wenigen Sonderfällen interessant.
Der **Verstärker E-303** bietet reichlich Leistungsreserven im gesamten Frequenzbereich bei hohem Dämpfungsfaktor. Sehr zu begrüßen ist die Begrenzung des Übertragungsbereiches auf 75 kHz an der oberen Frequenzgrenze, während die Leistungsbandbreite bis weit über 100 kHz hinausreicht (bei 100 kHz Abfall der Kurve −1 dB; höhere Frequenzen können nicht mehr gemessen werden). Bei solchen Verhältnissen sind dynamische Verzerrungen (TIM) so gut wie ausgeschlossen, weil die Leistungsstufen nachweislich „schneller“ arbeiten als die Eingangsstufen.
Die Frequenzgänge sind tadellos, das Subsonicfilter ist bezüglich Einsatzfrequenz und Flankensteilheit praxisgerecht. Bild 1.8 zeigt die gehörrichtige Lautstärkekorrektur in allen drei Schaltstellungen übereinandergeschrieben, wobei in den Stellungen Comp 1 und Comp 2 nur eine Baßanhebung erfolgt, in Stellung Comp 3 zusätzlich eine Höhenanhebung. Allerdings setzt hierbei die Tiefenanhebung sehr früh ein (Grenzfrequenz ca. 1 kHz), so daß sich ein zu stark baßbetontes Klangbild ergibt. Der maximale Stellbereich der Klangsteller für die verschiedenen Einsatzfrequenzen ist in Bild 1.9 dargestellt, die Schrittweite zwischen den einzelnen Raststellungen ist sehr gleichmäßig (Bild 1.12). Die Verzerrungen (Klirrgrad und Intermodulation, Bild 1.10) sind minimal; tadellos sind auch die Übersprechdämpfungen mit Ausnahme der Monitorwerte, die nur knapp durchschnittliches Niveau erreichen (Balkendiagramm, Bild 1.11).
Die Anzeigeinstrumente erwiesen sich als sehr schnelle Spitzenwertanzeigen, bei denen der Rücklauf des Zeigers praxisgerecht gedämpft ist. Die Eichung bei Dauersignal war in Ordnung. Die Eingangsempfindlichkeit der Endstufe allein beträgt 1,4 V ≙ +3 dBV, die Fremdspannungsabstände bestimmten wir zu 106,5 / 100,5 dB (bezogen auf Nennleistung) bzw. 70,5 / 64,5 dB (bezogen auf 2 × 50 mW), jeweils gemessen als Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405.
Auch die übrigen über die Vorverstärkereingänge gemessenen Signal-Rauschspannung-Abstände sind ausgezeichnet. Hierbei ist zu beachten, daß diese Werte bei ausgeschalteten Klangregelstufen gemessen wurden (sind diese eingeschaltet, werden die Ergebnisse ca. 1,5 bis 2 dB schlechter). Die für die Praxis besonders wichtigen, auf 2 × 50 mW bezogenen Werte liegen (mit Ausnahme des MC-Einganges) bei 60 dB, gemessen als Quasispitzenwert nach der alten DIN 45 405, was in Anbetracht der hohen Ausgangsleistung des E-303 sehr gut ist.
Der **Betriebstest** bestätigte diese Aussage auch in der Praxis. Über Phono ist (ebenso wie natürlich auch über die Hochpegeleingänge) bei Einstellung auf HiFi-gerechte Lautstärke bei abgehobenem Tonarm keinerlei Rauschen oder Brummen zu hören. Aufgrund der hohen Eingangsempfindlichkeit erreicht man HiFi-Lautstärke bereits etwa in Stellung 5 bis 6 (von 10) des Lautstärkestellers, so daß der volle Stellbereich in der Praxis nicht ausgenutzt werden kann. Auch die gehörrichtige Lautstärkekorrektur arbeitet aus diesem Grund in der Praxis nicht im richtigen Bereich. Ein zusätzlicher Pegelsteller (frequenzlinear) würde hier Abhilfe schaffen (vgl. Bild 1.8, obere Kurve).
Ansonsten gibt es am Verstärker keinerlei weitere Punkte der Kritik. Sämtliche Schalter und Bedienelemente arbeiten ohne jegliches Störgeräusch, beim Umschalten zwischen den verschiedenen Programmquellen wird das Ausgangssignal jedesmal für etwa 2,5 s stummgeschaltet. Das Klangbild ist durchsichtig und offen, die Bässe sind kräftig und auch bei hohen Pegeln sauber, die Höhen klar und feingezeichnet.

Nicht weniger positiv verlief auch der **Empfangstest** mit dem Empfänger T-103. Bei Betrieb in Stellung Narrow erwies sich der Accuphase unserem Vergleichsgerät absolut ebenbürtig, was die Trennung und Wiedergabe schwierig zu empfangender Stationen betrifft. Der Sender BR I wurde von beiden Geräten gleichermaßen gut empfangen, jedoch war bei Umschaltung auf die Bandbreite Normal am T-103 eine Trennung dieses Senders nicht mehr möglich, was nach den Meßergebnissen auch zu erwarten war.
Bei ungestört einfallenden starken Ortssendern war ebenfalls so gut wie kein Unterschied zu unserem Vergleichsgerät zu hören: die Wiedergabequalität des T-103 erfüllt auch hochgesteckte Ansprüche. Was die Unterschiede der Wiedergabequalität starker Sender bei den beiden Bandbreitenstellungen Narrow und Normal betrifft, so konnten wir hier — exakte Abstimmung und optimale Ausrichtung der Antenne vorausgesetzt — im Hörvergleich nichts feststellen. Das Klangbild erwies sich in beiden Fällen als gleichwertig bezüglich Klarheit, Brillanz und Durchsichtigkeit.
Beim direkten Vergleich mit dem Sansui TU-X 1 schnitt der Accuphase weitgehend gleichwertig ab.
Schließlich bleiben noch die hervorragende Bedienbarkeit und der ausgezeichnete Abstimmkomfort zu erwähnen, die das Fehlen von Festsenderstationstasten vergessen lassen. Der T-103 ermöglicht durch seinen leichtgängigen und präzisen Abstimmmechanismus in Verbindung mit der Digitalanzeige und dem Ratiomitteinstrument eine außergewöhnlich leichte und genaue Sendereinstellung. Die Muting arbeitet tadellos und spricht sehr schnell und präzise an. Weder bei langsamem Abstimmen noch bei schnellem Durchdrehen des Skalenbereiches sind Störgeräusche hörbar.

Sansui

Mit einer Gesamtbewertung von 95 Punkten erreicht der Sansui **Empfänger TU-X 1** ein neues Rekordergebnis in unserer Ranglistentabelle. Er erzielt damit eine um zwei Punkte bessere Plazierung als der bisherige, seit Bestehen dieser Tabelle ungeschlagene Spitzenreiter (TU-9900, HiFi-Stereophonie 10/76). Die selbstbewußt geäußerte Überzeugung des Herstellers, der TU-X 1 sei noch besser als der TU-9900, hat sich also in unserem Test bestätigt. Es ist sicher nicht unsere Gewohnheit, in Euphorie und Lobeshymnen auszubrechen, dennoch muß ich gestehen, beim Test dieses Gerätes wieder einmal das Gefühl der Begeisterung für Außergewöhnliches empfunden zu haben, das einen beim ansonsten mit Höhepunkten nicht gerade gesegneten Testalltag selten genug befällt.
Zu den einzelnen Meßwerten ist nicht viel zu sagen: Die Abstimmskala ist ca. 27 cm lang, gleichmäßig unterteilt und mit präzisen Frequenzmarkierungen versehen. Die Genauigkeit erwies sich als sehr gut für diese Art der technischen Realisierung. Das Ratiomitteinstrument wies bei unserem Testgerät einen Fehlabgleich von etwa −55 kHz auf, was aber sicher nur einen Ausreißer darstellt. Der Anzeigebereich des Signalstärkeinstruments ist für die Praxis ausreichend, könnte aber bei einem solchen Spitzengerät ruhig noch etwas größer sein. Der Ausgangswiderstand, der für die übliche Praxis durchaus angemessen ist, dürfte für eine Spitzenbewertung noch etwas kleiner sein. Die für den Ausgang Variable in Klammern angegebenen Werte gelten dann, wenn man den Pegel an diesem Ausgang mit dem Steller um 6 dB zurückdreht. Bei Geräten, bei denen das Einstellpotentiometer direkt am Ausgang liegt, ist nämlich der Ausgangswiderstand von der jeweiligen Stellung dieses Pegelstellers abhängig. In diesem Falle ergibt sich in der genannten Position der größte (ungünstigste) Wert, während man bei voll aufgedrehtem Pegelsteller den kleinsten (günstigsten) Wert erhält. Insgesamt erzielt der TU-X 1 in Kategorie I eine Bewertung von 7 Punkten, ein absolut gesehen zwar nicht schlechtes Ergebnis, das aber das Niveau in den anderen Kategorien nicht ganz erreicht.
Bei der Eingangsempfindlichkeit dagegen erreicht der TU-X 1 die höchstmögliche Bewertung von 10 Punkten, wobei sich die Werte für schmal- und breitbandigen Betrieb nur ganz geringfügig unterscheiden. Hierzu ist anzumerken, daß die angegebenen Werte grundsätzlich an den symmetrischen 300-Ω-Klemmen gemessen worden sind. Für die 75-Ω-Koaxbuchse ergeben sich durchweg etwa 14 bis 15 dB schlechtere Werte, da hier offenbar ein zusätzlicher Übertrager vorgeschaltet ist. Diesen Anschluß sollte man also nur dann verwenden, wenn man den Empfänger an einer Gemeinschaftsantenne mit ausreichend hohem Pegel anschließen muß (vgl. Bild 2.1, gestrichelte Kurve).

Auch im Bereich der Wiedergabegüte werden hervorragende Werte erreicht, wobei der Unterschied zwischen schmal- und breitbandiger Betriebsart wiederum sehr gering ist und in der Bewertung nur 1 Punkt entspricht. Signal-Rauschspannung-Abstände sind in beiden Fällen ganz ausgezeichnet und erreichen schon fast die Grenze des überhaupt noch Meßbaren. Auf den Kurven des Frequenzganges und der Übersprechdämpfung (Bilder 2.3a und b) ist der Verlauf mit eingeschaltetem Stereorauschfilter nicht angegeben, da diese Kurven bei einer Antennenspannung von 1 mV aufgezeichnet werden, die Automatik des TU-X 1 aber bei dieser hohen Spannung das Filter nicht einschaltet. Die Diagramme der Pilottonverzerrungen (Bilder 2.4a und b) lassen deutlich die bei schmalbandigem Betrieb höheren Intermodulationsverzerrungen erkennen (jeweils rechtes Diagramm, unteres Frequenzende), während der Oberschwingungsgehalt bei beiden Bandbreiten nahezu unverändert ist (ebenfalls rechtes Diagramm, oberes Frequenzende).

Bei der Messung der Trennschärfe ergaben sich bei einem Frequenzabstand von +200 kHz meßtechnische Schwierigkeiten, exakte und reproduzierbare Werte zu erhalten. Hier liegt offenbar eine Polstelle (Unstetigkeit) des Filters vor, was in den Diagrammen (Bild 2.5) jeweils durch den gestrichelten Übergangsbereich bei etwa 50 dB Dämpfung angedeutet ist. Ansonsten sind die Ergebnisse der Trennschärfe hervorragend, wobei auch in Stellung Wide mit 135 kHz eine vergleichsweise noch geringe Bandbreite erreicht wird. Dies zeigt sich schließlich auch in der Punktebewertung, bei der der Unterschied zwischen den beiden Betriebsarten mit 4 zu 10 Punkten nicht so deutlich ausfällt wie beim Accuphase.

Diese vergleichsweise geringe Differenz ist wohl auch der Grund dafür, daß der Unterschied der Gesamtbewertungen zwischen schmal- und breitbandiger Betriebsart beim Sansui nicht so deutlich ausfällt wie beim Accuphase. Mit 85 Punkten erreicht der Sansui auch bei breitbandiger Betriebsart ein sehr gutes Ergebnis, allerdings unter Einschränkung auf den Fall, daß man nur Ortssender und diese natürlich mit optimaler Wiedergabequalität empfangen will, was durch unsere alternative Gewichtung ×1, ×3, ×4, ×2 berücksichtigt wird. Bemerkenswert ist aber andererseits, daß der Sansui sogar bei schmalbandigem Betrieb ebenfalls unter Zugrundelegung dieser Gewichtung 93 (!) Punkte erreicht, was für die hervorragende Wiedergabequalität auch in dieser Betriebsart spricht.
Ein gleichermaßen tadelloses und erfreuliches Bild ergeben die Meßwerte des **Verstärkers AU-X 1.** Die Leistungsreserven sind für einen integrierten Vollverstärker enorm, der Innenwiderstand ist dabei im gesamten Frequenzbereich so gering, daß eine exakte Messung nicht mehr möglich ist. Die Leistungsbandbreite reicht bis weit über 100 kHz hinaus (Abfall der Kurve bei 100 kHz: ≤0,25 dB), so daß trotz des ebenfalls weit hinaufreichenden Übertragungsbereiches dynamische Verzerrungen (TIM) so gut wie ausgeschlossen sind. Die Frequenzgänge (Bild 2.7) sind linealgerade, allerdings könnte der Dämpfungsverlauf des Rumpelfilters (subsonic) etwas steiler sein. Da das Gerät weder mit Klangstellern noch mit einer gehörrichtigen Lautstärkekorrektur ausgerüstet ist, fehlen diese beiden Kurven. Die Verzerrungen (Bild 2.10) sind minimal, das Balkendiagramm (Bild 2.11) macht (bis auf den Wert der Monitorübersprechdämpfung) einen ausgezeichneten Eindruck.
Die Signal-Rauschspannung-Abstände wurden generell bei maximaler Einstellung der Pegelsteller der Endstufen gemessen. Die Werte sind, bezogen auf Vollaussteuerung, durchweg etwa 1 bis 2 dB geringer, bezogen auf 2 × 50 mW (für die Praxis wichtig), jedoch etwa 1,5 dB besser als bei dem gewiß nicht schlechten Accuphase, obwohl die Ausgangsleistung beim Sansui noch geringfügig höher liegt. Besonders überzeugend ist hier der Wert der äquivalenten Fremdspannung, der mit −122 dBV die Grenze unseres Balkendiagramms erreicht.

Dies bestätigte sich auch beim **Betriebstest.** Hier war bei Phonobetrieb bei Einstellung auf HiFi-gerechte Lautstärke und abgehobenem Tonarm nicht das geringste Rauschen oder Brummen über die Boxen zu hören. Bei voll aufgedrehten Pegelstellern wird HiFi-Lautstärke etwa in Position −16 dB (ca. 12 Uhr) des Lautstärkestellers erreicht. Der Stellbereich kann jedoch durch Zurückdrehen der Pegelsteller beliebig vergrößert werden. Bei unserer Testanordnung (Tonabnehmer Empire EDR .9, Lautsprecherboxen Revox BR-530) erwies es sich als günstig, die Pegelsteller etwa bis −14 dB (ca. 12 Uhr) zurückzudrehen. In dieser Stellung kann dann der Volumesteller für HiFi-Lautstärke voll aufgedreht werden.

Das Klangbild des AU-X 1 ist voluminös und besticht durch enorme Standfestigkeit im Baß, wobei die Wiedergabe auch bei extrem hohen Pegeln noch präzise bleibt. Die Mitten kommen absolut klar und durchsichtig, die Höhen sauber differenziert. Aufgrund seiner enormen Leistungsreserven und der ausgezeichneten Fremdspannungsabstände vermag der AU-X 1 die volle Dynamik auch der hochwertigsten heute verfügbaren Musikprogramme wiederzugeben.
Wie nicht anders erwartet, arbeiten alle Schalter und die übrigen Bedienelemente ohne Stör-

Der Sound von Koss macht anspruchsvoll.

Wenn Sie einmal den lebendigen, plusierenden Sound von Koss erlebt haben, werden Sie für etwas anderes kein Ohr mehr haben. Denn mit Koss-Kopfhörern gewinnt die Musikwiedergabe einen Grad an Realität, wie Sie ihn bisher vermißt haben.



KOSS PRO/4 TRIPLE A

Beispiel eins : der Kopfhörer Pro/4 Triple A. Seine extra große Schwingspule und die überdimensionierte Membran sorgen für einen gleichmäßigen Frequenzgang im gesamten Hörbereich. Das verleiht "Ihrer" Musik eine neue Dimension von Klarheit und Brillanz, geradeso, als hörten Sie live. Höhen sind klar, frisch und unverzerrt. Bässe haben Tiefe und Substanz.

Die sorgfältig geformten Pneumalite® Ohrkissen umschließen leicht, aber perfekt Ihr Ohr, um die Baßwiedergabe bis zur unteren Hörgrenze zu erweitern und störende Außengeräusche fernzuhalten. Jede Einzelheit des Pro/4 Triple A, einschließlich des bequemen Doppelkopfbügel, ist auf Langzeitkomfort ausgelegt.

KOSS ESP/10

Den genauesten Kopfhörer-Sound liefert unser Modell ESP/10. Es ist ein Elektrostat, gebaut für alle, die eine Stereowiedergabe von höchster Präzision fordern. Tatsächlich ist der ESP/10 der Prüfstein, an dem andere Kopfhörer gemessen werden. Sein unvergleichlich großer Übertragungsbereich umfaßt alle 10 Oktaven des Audiospektrums, mit ± 2 dB Genauigkeit zwischen 20 und 22.000 Hz. Was Sie mit diesem Kopfhörer erleben, ist die am besten vorbereitete Exkursion in ein stereophones Klangbild, die je angeboten wurde.

Der elektrostatische Koss-Kopfhörer ESP/10 besitzt hierfür alle Voraussetzungen : ein Versorgungsteil mit elektronischem Pegel-Überlastungsschutz, zwei VU-Metern und zwei Anschlußbuchsen sowie jenes "Mehr" an Perfektion, das den Koss-Sound erst möglich macht.

KOSS CM 1030

Bei Ihrem HiFi-Händler erhalten Sie den neuen Katalog über Koss-Kopfhörer. Und in seinem Vorführstudio erwartet Sie eine Überraschung : Koss-Lautsprecher. Am besten, Sie beginnen diese Entdeckung mit unserem Lautsprecher-System CM 1030, ein mit Computeranalysen abgestimmtes 4-Weg-System, das nicht nur schöne Daten zeigt. Der Koss CM 1030 klingt prächtig, im Baß, in den Mittellagen und den Höhen. Wenn Sie einmal den Sound von Koss erlebt haben, werden Sie für etwas anderes kein Ohr mehr haben.



KOSS® stereophones/loudspeakers

hearing is believing™

KOSS G.M.B.H. Heddernheimer Landstrasse 155, 6000 Frankfurt am Main
International Headquarters U.S.A./facilities Canada France Germany Ireland Japan

geräusche. Bei der Umschaltung zwischen den verschiedenen Programmquellen wird das Signal jedesmal für etwa 3,5 s stummgeschaltet. Die Bedienung ist einfach und bequem, nicht zuletzt aufgrund der großflächigen Tasten und der kräftigen Knöpfe. Die Knöpfe sind zwar am äußeren Rand glatt, aber dennoch griffig und präzise einstellbar.

Der **Empfangstest** mit dem TU-X 1 gestaltete sich sehr zeitaufwendig, weil wir unbedingt feststellen wollten, ob und gegebenenfalls wie stark sich die meßtechnisch zwar geringen, aber doch feststellbaren Unterschiede zum Accuphase wie auch zu unserem Vergleichsgerät in der Praxis auswirken. Das Ergebnis sei vorweggenommen: Unterschiede waren nur an einer oder allenfalls an zwei Stellen im gesamten Empfangsbereich feststellbar und auch hier nicht in einem Ausmaß, daß hieraus eine endgültige Entscheidung über besser oder schlechter abzuleiten gewesen wäre.

Der Grund liegt darin, daß die Sender in der Praxis eben nicht kontinuierlich auf der Frequenzskala verteilt sind, sondern in einem festgelegten Frequenzraster liegen und zudem noch geographisch so verteilt sind, daß extrem schwierige Empfangsverhältnisse, wie wir sie bei unseren Messungen beliebig simulieren können, in der Praxis so gut wie nicht vorkommen. Dafür hat man hier an manchen Empfangsorten mit anderen Schwierigkeiten wie z.B. Mehrwegeempfang durch Reflexionen an Häuserwänden zu kämpfen, ein Problem, das aber kaum durch den Empfänger gelöst werden kann.

Im einzelnen wurden alle schwach einfallenden ebenso wie die selektivitätskritischen Stationen (z.B. HR III: 89,3 MHz; France Inter: 91,6 MHz; SWF I: 92,4 MHz; SWF III: 93,8 MHz und vor allem BR I: 95,6 MHz) untersucht, wobei der Sansui in Stellung Narrow dem Vergleichsgerät in jeder Beziehung mindestens ebenbürtig war, bei 93,8 MHz sogar deutlich überlegen. In Stellung Narrow war der Empfang von BR I mono ebenso sauber wie mit dem Vergleichsgerät, stereo war der Sansui sogar einen Hauch besser. Auch in Stellung Wide konnte dieser Sender mit dem Sansui noch einwandfrei getrennt werden, allerdings mit leichten Zwitscher- und Rauschstörungen.

Auch beim direkten Vergleich mit dem Accuphase zeigte sich der Sansui teils gleichwertig, teils geringfügig überlegen. Der deutlichste Unterschied ergab sich hier für France Inter auf 91,6 MHz, den beide Geräte in Stereo empfingen. Dabei war die Wiedergabe mit dem Sansui in Stellung Narrow fast rauschfrei, in Stellung Wide nur gering verrauscht, während beim Accuphase bereits in Stellung Narrow deutliches Zwitschern hörbar war. Hier ergab sich erstaunlicherweise in Stellung Normal (also breitbandig) eine bessere Wiedergabe, was seinen Grund jedoch darin hat, daß das Gerät automatisch auf Mono umschaltete.

Als Fazit kann festgestellt werden, daß der Sansui auch in der Praxis hervorragende Empfangsleistungen liefert und bei besonders kritischen Verhältnissen im Narrow-Betrieb den Accuphase T-103 wie auch unseren Referenzempfänger knapp distanziert. Seine Empfangsleistungen sind aber auch bei Wide-Betrieb noch durchaus akzeptabel. Die praktischen Empfangsergebnisse bestätigen auch hier die aus den Meßergebnissen abgeleiteten Schlüsse. Auf ähnlichem Niveau bewegt sich die Wiedergabequalität, die weder bei schmal- noch bei breitbandigem Betrieb Anlaß zur Kritik bietet.

Die Bedienung des Sansui ist trotz der Vielzahl der Möglichkeiten wegen der konsequenten Trennung der AM- und FM-Bereiche nach kurzer Zeit recht einfach. Die Schalter arbeiten fast ausnahmslos ohne Störgeräusche; nur beim Bandbreitenumschalter des UKW-Bereiches ist ein ganz leichtes, aber nicht weiter störendes Knacken zu hören. Die Muting des UKW-Bereiches funktioniert nicht ganz einwandfrei. Gelegentlich hört man trotz eingeschalteter Funktion ein Zischen auf den Senderflanken, beim schnellen Durchdrehen des Abstimmbereiches blubbert es heftig.

Interessehalber prüften wir noch kurz den Empfang auf Mittelwelle. In diesem Bereich ist halbwegs erträgliche Wiedergabe nur in Stellung Narrow möglich, was aber nicht dem Empfänger angelastet werden darf, sondern seine Ursache in dem bei MW angewendeten Übertragungsverfahren hat. Während bei breitbandigem Betrieb die Wiedergabe durch ständiges Pfeifen überlagert ist, ist die Qualität bei Narrow deutlich besser, aber keineswegs HiFi-gemäß. Das Gerät bietet bereits mit der eingebauten Ferritantenne ausgezeichnete Empfindlichkeit, die Muting zeigt zufriedenstellende Funktion. Allerdings war

die Wirkung des Beat Canceler bei der gegebenen Senderdichte nicht besonders überzeugend.

Sharp

Der **Empfänger ST-5100** zeigt im nutzbaren Empfangsbereich bis 100 MHz zufriedenstellende Skalengenauigkeit. Der Skalenfehler überschreitet erst oberhalb dieser Frequenz, in einem Bereich also, wo derzeit ohnehin keine Sendestationen arbeiten, die 100-kHz-Grenze. Die mit LED-Anzeigen arbeitenden Abstimmhilfen arbeiten prinzipiell einwandfrei, wenngleich sie natürlich im praktischen Betrieb nicht den gleichen Nutzen bieten wie Zeigerinstrumente. Ausgangspegel und Innenwiderstand (der im Baßbereich leicht ansteigt) sind für diese Preisklasse angemessen.
Die Eingangsempfindlichkeit ergab sich bei unserem Testgerät als etwas unter dem Durchschnitt, wovon besonders die Werte für Monobetrieb betroffen sind. Anzumerken ist, daß auch hier die angegebenen Werte an den symmetrischen 300-Ω-Klemmen gemessen wurden. An der 75-Ω-Koaxbuchse ergaben sich durchweg etwa 10 dB schlechtere Werte, so daß diese Buchse wohl speziell zum Anschluß an Gemeinschaftsantennen gedacht ist, die einen ausreichend hohen Signalpegel liefern.
In der Kategorie III (Wiedergabegüte) erreicht der Sharp sein relativ bestes Ergebnis. Sehr gut sind die Signal-Rauschspannung-Abstände, gut auch die Pilottonunterdrückung, soweit sie die in den Hörbereich fallenden Intermodulationsanteile betrifft. Der Oberschwingungsgehalt ist mit 5,5% etwas hoch (Bild 3.4, rechtes Diagramm). Der Übertragungsbereich konnte bei Stereo nicht gemessen werden, da der Frequenzgang an der oberen Grenze aufgrund von Überlagerungen mit dem Pilotton ansteigt, anstatt abzufallen (Bild 3.2). Bei Mono ist der Frequenzgang in Ordnung.

Die Trennschärfe ist bezüglich Bandbreite wie auch Sperrung und Kreuzmodulationsdämpfung an der unteren Grenze dessen, was man auch für bescheidene HiFi-Ansprüche fordern sollte. In diesem Punkt bieten andere Empfänger derselben Preisklasse teilweise weit bessere Werte (z.B. Grundig MT-100, 6 Punkte, → HiFi-Stereophonie 12/79). Das Großsignalverhalten (Bild 3.6) ist in Ordnung. Wie man sieht, fallen die Einzelbewertungen in den verschiedenen Kategorien beim Sharp recht unterschiedlich aus, wobei das Gerät ausgerechnet im Bereich der Trennschärfe mit nur einem Punkt das geringste Ergebnis erzielt. Aus diesem Grunde fällt auch das Gesamtergebnis bei der üblichen Gewichtung (×1, ×2, ×2, ×5) mit nur 33 Punkten recht bescheiden aus. Legt man dagegen die alternative Gewichtung zugrunde, die zugeschnitten ist auf eine Bevorzugung des Empfangs starker Ortssender, so werden immerhin 48 Punkte erreicht.
Dagegen erwies sich der **Verstärker SM-5100** als ein in fast allen Punkten solides Gerät der mittleren Leistungsklasse. Übertragungsbereich und Leistungsbandbreite sind nahezu gleich groß, so daß man TIM-Verzerrungen kaum befürchten muß. Die Eingangsempfindlichkeiten sind praxisgerecht, bei Phono allerdings etwa 3 dB unter den heute üblichen Werten. Die Übersteuerungsfestigkeit liegt weit über den praktischen Anforderungen.
Die auf Vollaussteuerung bezogenen Signal-Rauschspannung-Abstände stehen den Werten der beiden anderen Geräte insgesamt kaum nach, über Phono ergeben sich sogar geringfügig bessere Werte. Hierbei kommt dem Sharp jedoch neben der geringeren Ausgangsleistung die ebenfalls geringere Empfindlichkeit dieses Eingangs zugute, weshalb man in diesem Punkt zum Vergleich besser den Wert der äquivalenten Fremdspannung heranzieht. Dieser ist, da auf den Eingang bezogen, von der Empfindlichkeit und Ausgangsleistung unabhängig. Die auf 2 × 50 mW bezogenen Werte sind, absolut gesehen, zufriedenstellend, erreichen aber nicht die Ergebnisse der beiden anderen Geräte.
Die Frequenzgänge (Bild 3.7) sind nicht ganz im gewohnten Maße linear, sondern zeigen einen leichten Baßabfall (ca. −1 bis −1,5 dB unterhalb etwa 150 Hz), was auf die Klangsteller zurückzuführen ist, die trotz mechanischer Nullstellung ihrer Knöpfe nicht exakt ihre elektrische „Nullstellung" erreichen. Das Rumpelfilter zeigt relativ frühen Einsatz und zu flachen Dämpfungsverlauf, das Rauschfilter könnte etwas schärfer abknicken. Die Auslegung der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur (Bild 3.8) liefert auch bei hohen Lautstärken noch eine Baßanhebung von nahezu 6 dB, was nicht praxisgerecht, aber bei fast allen Verstärkern, die keinen separaten Pegelsteller aufweisen, der Fall ist. Bei den Klangstellern (Bild 3.9) ergeben sich für die einzelnen Rastpositionen stark unterschiedliche Schrittweiten. Die Kanalgleichheit des Lautstärkestellers und der Klangsteller ist zufriedenstellend. Das gleiche gilt für die Übersprechdämpfungen zwischen den Stereokanälen, während die Monitorübersprechdämpfung auch hier recht bescheiden ist, besonders über die DIN-Buchse.
Beim **Betriebstest** erreichte der Verstärker mit den Revox-Boxen mühelos HiFi-Lautstärke, der Steller muß hierbei bis etwa zur Stellung 24 (von 40) aufgedreht werden. In dieser Stellung ist bei abgehobenem Tonarm kein Rauschen und Brummen über die Boxen zu hören. Die Leistungsreserven sind ausreichend, das Klangbild bleibt auch bei hohen Lautstärken sauber und unverzerrt. Alle Tasten arbeiten ohne nennenswerte Knackgeräusche, jedoch ist bei gedrückter Monitortaste deutliches Übersprechen auch bei kleinen Lautstärken hörbar.
Der Tuner zeigte beim **Empfangstest** die von den Meßergebnissen her zu erwartenden Schwächen bezüglich seiner Trennschärfe. Der Sender BR I ließ sich mit dem Sharp nur schwer trennen, die Wiedergabe war stark gestört und von der Modulation der beiden nur 100 kHz daneben liegenden Nachbarsender überlagert. Die Funktion der Muting erfüllte auch nicht ganz die an sie gestellten Anforderungen: Bei langsamem Abstimmen hört man zwar nur wenige Zischgeräusche auf den Senderflanken, bei schnellem Durchdrehen des Skalenbereiches blubbert es jedoch kräftig. Die Wiedergabe ungestörter Ortssender ist einwandfrei, das Klangbild hierbei offen und luftig.

Zusammenfassung

Dieser Vergleichstest von drei Komponentenanlagen aus unterschiedlichen Preis- und Leistungsklassen zeigt die beim heutigen Stand der Technik bestehende Abstufung überdeutlich.
Bei den Empfängern errang der Sansui TU-X 1 mit dem neuen Rekordergebnis von 95 Punkten die Spitzenposition nicht nur dieses Tests, sondern unter allen bislang in unserem Labor getesteten Geräten, relativ dicht gefolgt vom Accuphase T-101, der mit 86 Punkten ebenfalls ein sehr gutes Ergebnis erzielt. Hier liegt der Sharp (das mit Abstand billigste Gerät dieses Testfeldes) mit nur 33 Punkten weit abgeschlagen, in erster Linie wegen seiner nicht den speziellen deutschen Empfangsverhältnissen entsprechenden Trennschärfe. Daß er dennoch kein grundsätzlich „schlechtes" Gerät ist, zeigt das Ergebnis von 48 Punkten, das er erzielt, wenn man die alternative Bewertung für den Empfang von Ortssendern anwendet. Dennoch muß festgehalten werden, daß die Ergebnisse des Sharp insgesamt nicht den gegenwärtigen Stand der Technik in dieser Preisklasse repräsentieren. Dieser liegt nach unseren Erfahrungen etwa 20 bis 25 Punkte höher (vgl. z.B. Test der Minikomponenten in HiFi-Stereophonie 12/79), so daß der Abstand zu den Spitzenkomponenten so groß nun wiederum doch nicht zu sein brauchte.
Noch geringer erschienen uns die Unterschiede bei den Verstärkern. Leider ist es uns bisher noch nicht möglich, die Qualität auch bei diesen Komponenten in gleicher Weise wie bei den Empfängern durch ein Punkteergebnis darzustellen. Vergleicht man aber die einzelnen Meßwerte untereinander, so wird deutlich, daß der größte Unterschied eigentlich nur in der Ausgangsleistung besteht. Andere, für den allgemeinen Gebrauchsnutzen und die Wiedergabequalität vielfach sogar wichtigere Werte, wie Eingangsempfindlichkeit, Signal-Rauschspannung-Abstände, Klirrgrad und Intermodulation liegen bei allen drei Geräten in ähnlicher Größenordnung. Der Versuch, auch hier wie bei den Empfängern eine Rangfolge aufzustellen, ist deshalb ungleich schwieriger, zumal die Geräte auch von der Ausstattung her sehr unterschiedlich sind. Hinzu kommt, daß die im Hörvergleich festgestellten Klangunterschiede zumindest zwischen den Geräten von Accuphase und Sansui subtilster Natur sind. Der Leser möge es uns deshalb nachsehen, wenn wir trotz sorgfältigstem Abwägen aller Eigenschaften zwischen diesen beiden Geräten keine Rangfolge angeben. Sie zählen zweifellos beide zur Gruppe der absoluten Spitzenkomponenten, nach unserer Auffassung sind sie qualitativ weitgehend gleichwertig, so daß sich die Kaufentscheidung ganz nach den speziellen Wünschen bezüglich Ausstattung, Design oder Preis richten kann. Auf der anderen Seite ist natürlich eine Abstufung zu dem Sharp-Gerät hin eindeutig gegeben, die aber — von den Unterschieden in der Ausgangsleistung einmal abgesehen — nicht so deutlich ausfällt wie bei den Empfängern. mth



Scotch Master – das Cassetten-System der Hifi-Klasse: in jeder Schalterstellung die optimale Aufnahme.

Scotch Master – 3 Hifi-Compact-Cassetten für die verschiedenen Einstellungsvarianten Ihres Hifi-Cassetten-Decks. Denn jede Scotch Master-Cassette ist im Beschichtungsmaterial und in den elektromagnetischen Eigenschaften abgestimmt auf die Vormagnetisierungs- und Entzerrungs-Möglichkeiten, die Ihnen der Bandsortenschalter Ihres Hifi-Cassetten-Decks ermöglicht. So entspricht Master I der Schalterstellung „Fe", Master II der Stellung „CrO_2" und Master III der Stellung „FeCr".

Scotch Master – das ist die Garantie für Hifi-Spitzenqualität in jeder Schalterstellung.

Scotch Master I, Master II und Master III sind Hifi-Cassetten mit einem gemeinsamen Qualitätsstandard:
Die elektromagnetischen Werte jeder Master-Cassette zählen zu den Besten ihrer Klasse; mit extremer Empfindlichkeit in Höhen und Tiefen, höchsten Werten für Output und einem äußerst geringen Rauschpegel zeigen Scotch Master-Cassetten überzeugende Leistungsdaten. Der mechanische Aufbau der Cassetten garantiert absolute Laufruhe, gleichmäßigen Bandzug und optimalen Band-Kopf-Kontakt.

Scotch Master – mehr als eine Cassette

Ein System, das Ihnen für jede Aufnahme, in jeder Schalterstellung, die Spitzenleistung garantiert. Ein System, in dem das Know-How und die ganze Erfahrung der 3M, dem größten Magnetband-Hersteller der Welt, steckt.

Scotch Master – Scotch Metafine, das Cassetten-System der Hifi-Klasse von 3M

Ein Klang,
transparent und vollkommen,
auf Scotch Master-Cassetten



Scotch Master I
Die Superferric-Cassette.
Für Schalterstellung Fe



Scotch Master II
Super-Chrome-Substitut.
Für Schalterstellung CrO_2



Scotch Master III
Die Doppelschicht-Ferrichrome-Cassette.
Für Schalterstellung FeCr



Neu! Für die Geräte-Generation der 80er Jahre:
Scotch-Metafine, das erste Reineisen-Compact-Tonband in der Cassette.
Für Schalterstellung Metal.



Scotch Master und Scotch Metafine erhalten Sie im Fachhandel und in den Fachabteilungen der Warenhäuser.

Test

Lautsprecherbox



Audio pro B 2-50 Subwoofer

Die in Stuttgart ansässige Firma Fonos vertreibt die unter der Markenbezeichnung „audio pro" laufenden HiFi-Erzeugnisse der schwedischen Firma Audio pro AB und der amerikanischen Firma Allison Acoustics Inc. Zum Programm der Audio pro AB gehört neben dem Digitalreceiver TA 150 und einem elektronischen Schaltsystem in Modulbauweise für Vorführräume der Subwoofer B 2-50, dem der nachfolgende Test gewidmet ist.

Wie schon der Name besagt, ist diese Lautsprechereinheit nur für die Wiedergabe des tiefsten Frequenzbereichs bestimmt, und zwar von 20 Hz bis maximal 200 Hz. Oberhalb dieser Grenzfrequenz wird das vom Vorverstärker kommende Signal mit einer Flankensteilheit von 12 dB/Oktave bedämpft und so dem zwei Tieftöner von 165 mm Durchmesser antreibenden, in die Box eingebauten Endverstärker zugeführt. Es handelt sich demnach um einen aktiven Subwoofer mit eingebauter elektronischer Frequenzweiche. An dieser kann die Einsatzfrequenz der anzuschließenden Satellitenboxen im Bereich 50 bis 200 Hz bei 6 dB/Oktave Flankensteilheit gewählt werden. Diese Frequenzen entsprechen auch den oberen Grenzfrequenzen des Übertragungsbereichs des Subwoofers. Der Pegel des Subwoofers läßt sich durch Veränderung der Eingangsempfindlichkeit des Verstärkers von 0,05 V bis ∞ auf den Wirkungsgrad der Satellitenboxen abstimmen. Diese werden an den Endverstärker der Anlage angeschlossen, der seinerseits durch das um den Baßbereich beschnittene Vorverstärkersignal ausgesteuert wird.

Technische Daten

nach Angaben des Herstellers

Frequenzgang	20 bis 200 Hz ± 1,5 dB
obere Grenzfrequenz	einstellbar 40 bis 200 Hz
Schalldruck	mindestens 100 dB im Halbraum auf 1 m Abstand
Empfindlichkeit für 96 dB Schalldruck	50 mV bis 2,5 V bei einer Eingangsimpedanz > 10 kΩ am Vorverstärkereingang und von 1 bis 50 V für den Endverstärkereingang bei > 20 kΩ Eingangsimpedanz
Aktives Filter für die Satellitenlautsprecher	6 dB/Oktave, regelbar von 50 bis 250 Hz Ausgangsimpedanz < 200 Ω, Verstärkungsfaktor 1, max. Signalpegel > 5 V, obere Grenzfrequenz > 500 kHz, Slewrate 13 V/µs, Verzerrungen < 0,02 %
Abmessungen (B × H × T in mm)	462 × 538 × 444
Ungefährer Preis	1795 DM

Bei nicht auftrennbaren Vollverstärkern gibt es eine zweite Anschlußmöglichkeit des Subwoofers, bei der es aber nicht möglich ist, die Frequenzweiche auch zur Beschneidung des den Satellitenboxen zugeführten Signals im Tieftonbereich zu nutzen. Die Satellitenboxen werden in diesem Fall mit dem gesamten Übertragungsbereich ausgesteuert, der Subwoofer dient parallel dazu zur Verstärkung der Baßwiedergabe. Dabei können der Übertragungsbereich des Subwoofers und der abgestrahlte Pegel nach wie vor nach Wunsch verändert werden.
Über die verschiedenen Anschluß- und Aufstellungsmöglichkeiten informiert sehr ausführlich eine viersprachige Bedienungsanleitung (schwedisch, englisch, deutsch, französisch). Die beiden Baßlautsprecher sind so in ein mit Druckausgleichsöffnungen versehenes Baßreflexgehäuse eingebaut, daß ein System nach außen, das andere nach innen abstrahlt. Dadurch wird das Auftreten von harmonischen Verzerrungen k_2 vermieden. Der Subwoofer ist mit einer „Stand-By-Schaltung" ausgestattet. Ist er mit dem Netz verbunden, leuchtet eine grüne Leuchtdiode. Durch ankommende Modulation wird der Endverstärker eingeschaltet, und eine rote Leuchtdiode leuchtet auf. Der ungefähre Preis des B 2-50 beträgt 1795 DM.

Messungen

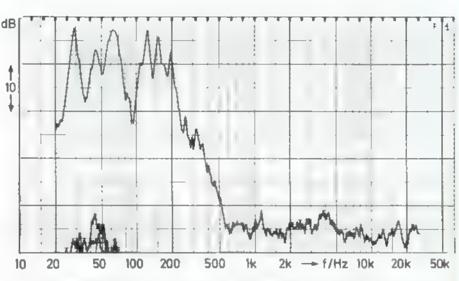
Die Messungen wurden im Abhörraum durchgeführt, wobei der Subwoofer auf dem Boden stand. Bild 1 zeigt die Schalldruckkurve sowie die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen bei Einstellung der oberen Grenzfrequenz auf 200 Hz. Bild 2 zeigt die Schalldruckkurven für die Grenzfrequenzen 40, 100 und 200 Hz. Bild 3 schließlich gibt die Schalldruckkurve des Subwoofers in Verbindung mit einer Minibox SC-E 11 von Aiwa als Satellitenbox wieder, wobei der Minibox der gesamte Übertragungsbereich zugeführt wurde. Die untere Kurve zeigt den Schalldruckverlauf der Minibox allein.

Musikhörtest und Kommentar

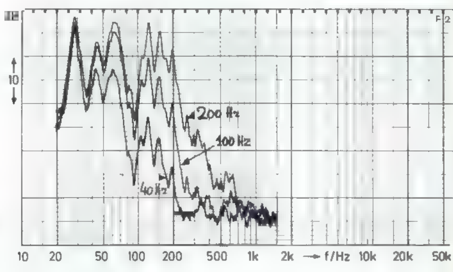
Für den Musikhörtest wurden als Satellitenboxen zwei GLE 50 verwendet (→ Test in diesem Heft). Als Übergangsfrequenz wurde 140 Hz gewählt. Die Wiedergabe wurde direkt mit zwei GLE 100 und zwei GLE 70 verglichen. Zuvor wurde der Baßpegel unter Verwendung von rosa Rauschen auf den Pegel der GLE 50 abgeglichen.
Im direkten Vergleich zeigte sich, daß die Baßwiedergabe der Kombination Subwoofer / GLE 50 eher tiefer war als die der Referenzboxenpaare, aber sie war unauffälliger, trokkener und konturierter. Bei 20 Hz strahlt die B 2-50 noch einen Pegel von 98 dB sauber ab, ebensoviel wie sie bei 70 Hz noch ohne hörbare Verzerrungen abzustrahlen imstande ist. Es ist nicht zu bestreiten, daß dieser aktive Subwoofer vorzüglich geeignet ist, zwei in den Mitten und Höhen verfärbungsfreie und durchsichtige Satellitenboxen zu einer auch im Baß äußerst leistungsfähigen und sauberen Lautsprecherkombination zu ergänzen. Natürlich ist auch die Unterstützung des Baßbereichs durch den Subwoofer bei Elektrostaten denkbar, deren besondere Stärke ja im allgemeinen nicht darin liegt, kräftige Bässe abzustrahlen. Die am B 2-50 vorhandenen Justiermöglichkeiten erwiesen sich als ausreichend und praxisgerecht.



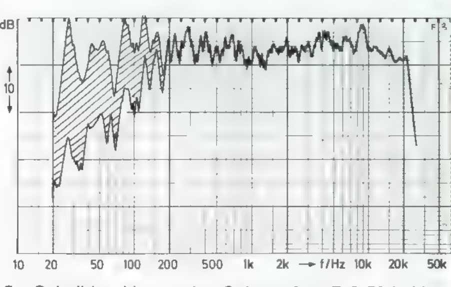
Teilansicht des Bedienungsfeldes des Subwoofers Audio pro B 2-50 mit den Drehstellern für die Empfindlichkeit sowie die Grenzfrequenzen für den Subwoofer und die Satellitenboxen



1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3 bei 200 Hz oberer Grenzfrequenz



2 Vergleich der Schalldruckkurven bei 40, 100 und 200 Hz oberer Grenzfrequenz



3 Schalldruckkurve des Subwoofers B 2-50 in Verbindung mit zwei Miniboxen Aiwa SC-E 11 (obere Kurve). Die schraffierte Fläche zeigt, was der Subwoofer dazubringt

Zusammenfassung

Der aktive Subwoofer audio pro B 2-50 erzeugt im Bereich 20 bis 200 Hz sehr kräftige und außerordentlich saubere Bässe. Er ist daher vorzüglich als zentrale Baßeinheit in Verbindung mit zwei besonders verfärbungsfreien Satellitenboxen kleiner Abmessungen oder in Verbindung mit Elektrostaten geeignet. Die vorhandenen Justiermöglichkeiten zur Abstimmung des Subwoofers in Frequenzgang und Pegel auf die Satellitenboxen haben sich als ausreichend und praxisgerecht erwiesen.

Br.

Lautsprecherbox



Luxman Monitor MS-10

Mit der schlanken Zweiweg-Standbox Monitor MS-10 präsentiert die japanische Lux Corp., die als Hersteller hochwertiger elektronischer HiFi-Komponenten bekannt ist und von allakustik, Hannover, vertrieben wird, die erste Lautsprecherbox eigener Fertigung. Die Membran des Baß/Mittentöners hat einen Durchmesser von 200 mm und besteht aus Aramidfiber, einem warmgeformten, sehr festen und doch leichten Kunststoffgemisch. Ab 3 kHz übernimmt der Hochtöner mit einer 25-mm-Polyesterfilmkalotte die Abstrahlung. Auf der Rückseite befinden sich zwei kleine Druckausgleichsöffnungen und, in einem Schacht versenkt, zwei Anschlußklemmen. Nach Angaben des Herstellers kann die Box auf einem Podest oder Fuß stehend, mit dem Tieftöner unten oder oben, betrieben werden, wenn sich nur der Hochtöner etwa in Ohrhöhe befindet. Selbstverständlich wird durch die Art der Aufstellung die Baßwiedergabe beeinflußt. Sie wird schwächer, je größer der Abstand zwischen Tieftöner und Boden ist. Die mit hauchdünnem Stoff bespannte Frontverkleidung ist leicht abnehmbar. Die sorgfältig verarbeitete MS-10 kostet etwa 480 DM.

Messungen

Die Messungen wurden unter den üblichen Bedingungen in unserem Abhörraum durchgeführt, wobei die Box auf einem 1 m hohen Podest schräg zur Raumlängsachse aufgestellt war. Das Mikrophon befand sich in 2 m Abstand und wurde zur Messung des Rundstrahlverhaltens um die Hörwinkel 0, 20 und 40° ausgeschwenkt. Als Meßsignal wurde von 20 Hz bis 20 kHz gleitender Sinus verwendet. Der Lautstärkepegel wurde auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bezogen. Die praktische Betriebsleistung wurde mit rosa Rauschen im Monobetrieb ermittelt. Es ist die Leistung, die man der Box zuführen muß, damit sie in 1 m Abstand einen Schallpegel von 91 dB erzeugt. Aus der Impedanzkurve läßt sich die Lage der Baßeigenresonanz entnehmen und die Tatsache, daß die kleinste Impedanz 6 und die größte bei der Resonanzfrequenz etwa 19 Ω beträgt.

Musikhörtest und Kommentar

Im Musikhörtest erwies sich die MS-10 als erstaunlich klangneutrale, verfärbungsfreie, durchsichtige Box mit sehr kräftigen, tiefen und sauberen Bässen. Im direkten Vergleich mit der Canton GLE 70 z. B. besteht der einzige Unterschied darin, daß die MS-10 etwas weniger präsent klingt, was nicht einmal ein Nachteil ist. Die untere Grenzfrequenz liegt bei 34 Hz, wo sie einen Pegel von 77 dB sauber abstrahlt. Bei 70 Hz wird ein Pegel von 88 dB noch sauber abgestrahlt. In nicht zu großen und nicht zu stark bedämpften Hörräumen läßt die vom Hersteller durchaus realistisch angegebene Belastbarkeit mehr als HiFi-gerechte Lautstärken zu.

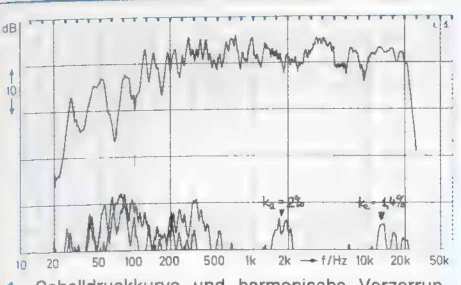
Technische Daten

nach Angaben des Herstellers

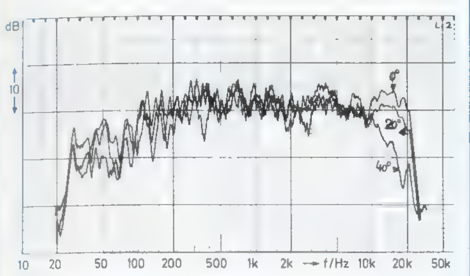
Prinzip	Zweiweg, Druckausgleich
Tieftöner	200 mm ∅
Hochtöner	25-mm-Kalotte
Nennimpedanz	6 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	40 / 60 W
Abmessungen (H × B × T in mm)	540 × 250 × 260
Ausführung	Holz braun, abnehmbare Frontverkleidung
Unverbindicher Ladenpreis	480 DM

Ergebnisse unserer Messungen

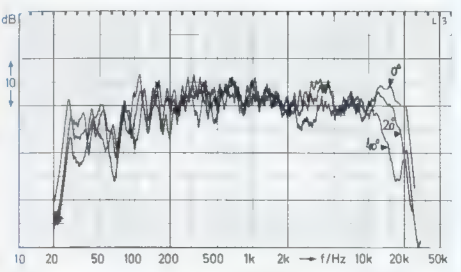
Schalldruckkurve	Bild 1
hierbei elektrische Leistung	8 W (8 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	82 dB
Rundstrahlverhalten	
bei stehender Box	Bild 2
bei liegender Box	Bild 3
Impedanzverlauf	Bild 4
hieraus Baßeigenresonanz	65 Hz
Praktische Betriebsleistung	2,2 W (8 Ω)



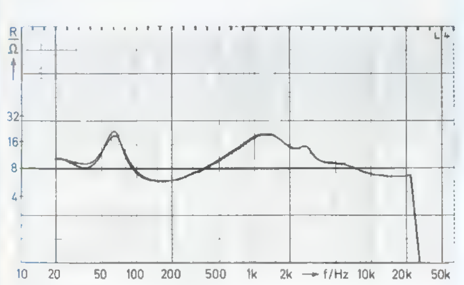
1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40° bei stehender Box



3 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40° bei liegender Box



4 Impedanzkurve

Die Schalldruckkurve verläuft im großen und ganzen recht glatt, zeigt aber auch unter Stereohörbedingungen eine kleine Delle bei 1,5 bis 3 kHz. Die darauf folgende Anhebung von 3 bis 5 kHz wird unter Stereohörbedingungen stark eingeebnet.

Die Rundstrahleigenschaften sind für eine Zweiwegbox oberhalb 10 kHz nicht besonders gut. Übrigens kann man, wie aus Bild 3 ersichtlich, die Box auch liegend betreiben. Die auf Gehäuseeinflüsse zurückzuführende Anhebung im Bereich 3 bis 5 kHz wird dadurch ausgemittelt.

Zusammenfassung

Die MS-10 Monitor ist die durchaus geglückte Erstlingsbox der im Bereich elektronischer HiFi-Komponenten renommierten japanischen Lux Corp. Ihre Verfärbungsfreiheit und Klangneutralität scheinen darauf hinzuweisen, daß sie für europäische Ohren entwickelt worden ist. Br.

Lautsprecherboxen



Acron 400 B, 300 C, 300 B, 200 C, 200 B

Lesern dieser Zeitschrift sind Acron-Boxen sicher nicht unbekannt. Sie waren nicht nur Gegenstand der Berichterstattung, sondern die erste Acron-Box, die 100 C, löste auch mit einem Bruttovolumen von 2 l die Mikroboxen-„Welle“ aus und wurde, oft kopiert und nie in ihrer Volumen-Qualität-Relation übertroffen, in HiFi-Stereophonie 5/76 getestet.
In der Zwischenzeit hat Franz Petrik, Inhaber der Firma Acron und sein eigener Entwickler, auch größere Boxenmodelle herausgebracht, allerdings ohne seine beiden Hauptziele aufzugeben, die da lauten: möglichst viel Baß aus möglichst kleinem Volumen und maximale Verfärbungsfreiheit. Daß Petrik diese beiden Ziele auch bei den größeren Modellen zu realisieren wußte, zeigte das Abschneiden des zweitgrößten Acron-Modells 300 C im psychometrischen Boxentest in HiFi-Stereophonie 10/79, wo sie in einem Umfeld von zum Teil erheblich größeren Boxen sich hervorragend plazieren konnte. Wir haben daher diese Box, praktisch als Bezugsbox und Bindeglied zum erwähnten psychometrischen Test, im Test der Acron-Boxenfamilie mitlaufen lassen, während wir auf einen erneuten Test der 100 C mit dem Hinweis auf HiFi-Stereophonie 5/76 verzichten.
Die Acron 100 C mitgezählt, umfaßt die Familie derzeit sechs Modelle: 400 B, 300 C, 300 B, 200 C, 200 B und 100 C. Bei den Modellen mit einem C in der Typenbezeichnung sind die Gehäuse aus 5 mm dickem Aluminium gefertigt. Gehäuse aus Holz bieten erst bei Wandstärken über 20 mm vergleichbare akustische Eigenschaften.
Alle Acron-Modelle sind derzeit Zweiwegboxen, die durchweg mit einem 25-mm-Kalottenhochtöner eigener Fertigung bestückt sind. Die Übergangsfrequenz liegt bei allen Modellen bei 1,5 kHz. Auch die Tief-/Mitteltöner, deren Durchmesser mit dem Bruttovolumen der Boxen zunimmt, werden von Acron selbst gefertigt. B- und C-Boxen mit der gleichen Ziffer in der Typenbezeichnung (die etwa der Boxenhöhe entspricht), unterscheiden sich nicht hinsichtlich ihrer Bestückung und ihrer Frequenzweiche, sondern eben nur im Gehäuse. Die neueren Modelle 300 C und 200 B sind mit Klemmanschlüssen ausgerüstet, bei allen anderen sind fest angebrachte Kabel aus dem Gehäuse herausgeführt und mit DIN-Stecker versehen. Die Frontgitter aus gelochtem Alu-Blech können mit etwas Mühe entfernt werden.

Messungen

Die Messungen wurden in unserem Abhörraum durchgeführt, wobei die zu messenden Boxen auf einem 1 m hohen Podest schräg zur Raumlängsachse aufgestellt waren. Das Meßmikrophon befand sich in 2 m Abstand auf Boxenachse ausgerichtet. Gemessen wurden die Schalldruckkurven, die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3 und das Rund-



Bei uns dreht sich alles um einen Quarz-gesteuerte
DC-Servomotor. Durch die PLL-Schaltung blei
unsere Drehzahl immer konstant – unabhäng
von Temperatur-, Netzspannungs- od
Belastungsschwankungen. Da unsere Drehzahle
so immer und automatisch exakt eingehalte
werden, brauchen wir nicht einmal mehr e
Stroboskop. Unsere Anzeigelampen z
Geschwindigkeitskontrolle erlösche
sowie wir unseren 2,6 kg schwer
Plattenteller auf den richtigen Dr
gebracht haben. Um Störgeräusch
soweit wie möglich zu reduziere
ist unser Netzteil in eine
separaten Gehäuse unt
gebracht. Besonders st
sind wir auf unser
dynamisch au
balanciert
Tonarm, d
MA 7
Wir si
zwei DQX 5
von MICR
MICRO
Die Spezialisten.
all-akusti
All-Akustik Vertriebs-GmbH & Co. KG, Abt
3000 Hannover 21, Eichsfelder Straße 2, Telefon 0511/79 50

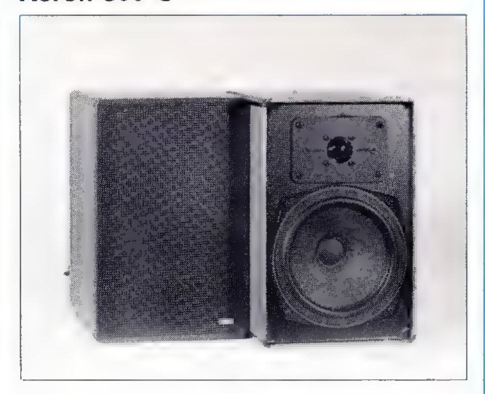
Acron 400 B

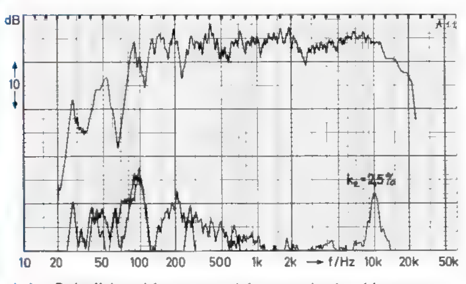


Acron 300 B

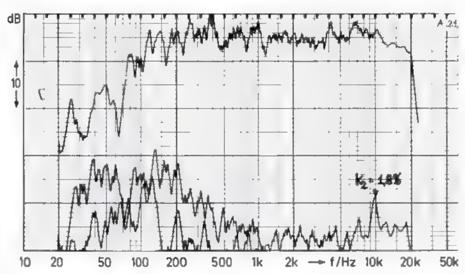


Acron 300 C

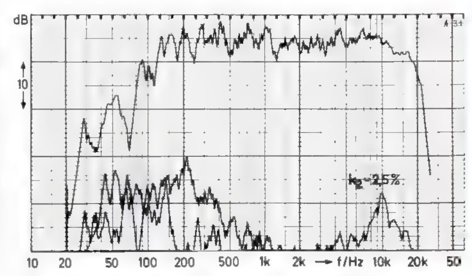




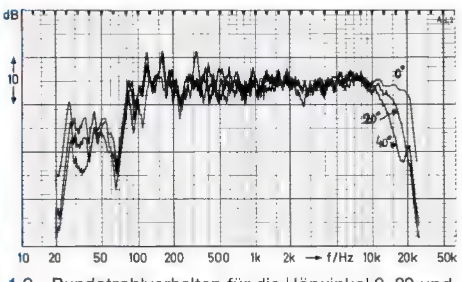
1.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



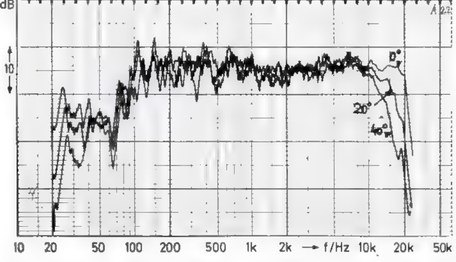
2.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



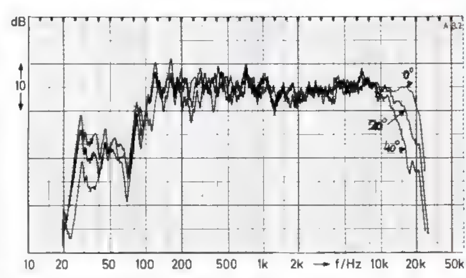
3.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



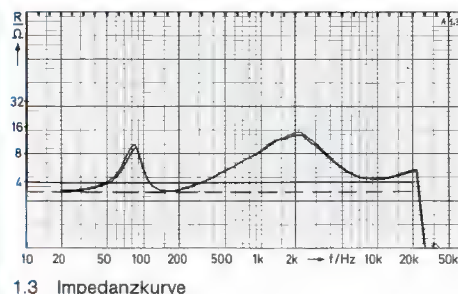
1.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



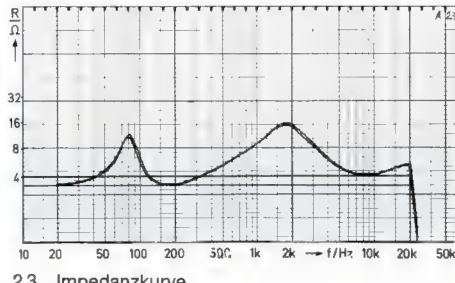
2.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



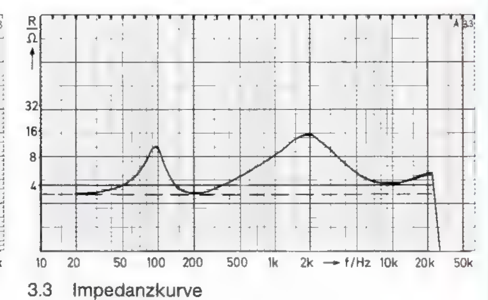
3.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20, 40°



1.3 Impedanzkurve



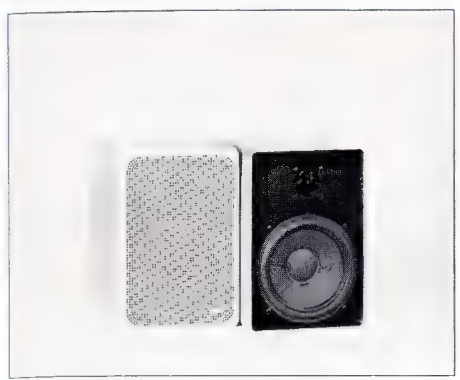
2.3 Impedanzkurve



3.3 Impedanzkurve

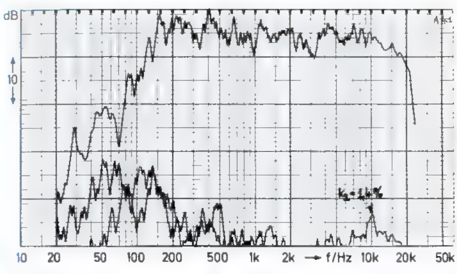
Technische Daten nach Angaben des Herstellers	**400 B**	**300 C**	**300 B**	**200 C**	**200 B**
Prinzip	Zweiweg, geschlossen, akustisch bedämpft	Zweiweg, geschlossen, akustisch bedämpft	Zweiweg, geschlossen, akustisch bedämpft	Zweiweg, geschlossen, akustisch bedämpft	Zweiweg, geschlossen, akustisch bedämpft
Tieftöner	200 mm ∅	175 mm ∅	175 mm ∅	130 mm ∅	130 mm ∅
Mitteltöner	(–)	(–)	(–)	(–)	(–)
Hochtöner	25-mm-Kalotte	25-mm-Kalotte	25-mm-Kalotte	25-mm-Kalotte	25-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	1,5 kHz	1,5 kHz	1,5 kHz	1,5 kHz	1,5 kHz
Nennimpedanz	4 Ω	4 Ω	4 Ω	4 Ω	4 Ω
Nennbelastbarkeit	80 W	70 W	60 W	50 W	40 W
Abmessungen (B × H × T in mm)	240 × 400 × 210	195 × 300 × 175	195 × 300 × 175	143 × 210 × 130	150 × 220 × 140
Gehäuseausführung	Nußbaum, Front bronze	Alu geschliffen und eloxiert, schwarz oder hell	Nußbaum, Front bronze	Alu geschliffen und eloxiert, schwarz oder hell	Nußbaum, Front bronze
Bruttovolumen	20 l	10 l	10 l	4 l	4,5 l
Gewicht	6,5 kg	4,6 kg	4 kg	3,2 kg	2,0 kg
Anschlußkabel	4,5 m, DIN-Stecker	Klemmen	4,5 m, DIN-Stecker	4,5 m, DIN-Stecker	Klemmen
Unverbindlicher Ladenpreis	440 DM	360 DM	330 DM	290 DM	260 DM

Acron 200 B



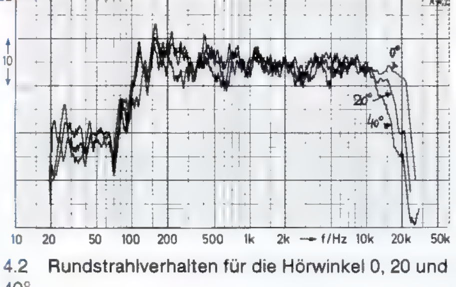
Acron 200 C



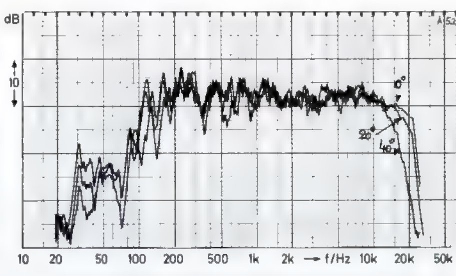


4.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3

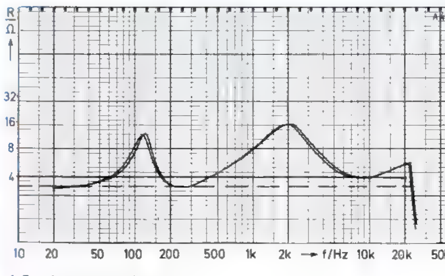
5.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



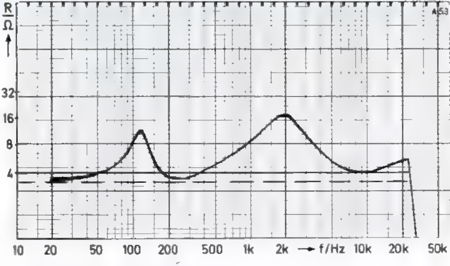
4.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



5.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



4.3 Impedanzkurve



5.3 Impedanzkurve

Ergebnisse unserer Messungen	400 C	300 C	300 B	200 C	200 B
Schalldruckkurve hierbei elektrische Leistung hierbei Lautstärke entsprechend	Bild 1.1 10 W (4 Ω) 81,5 dB	Bild 2.1 10 W (4 Ω) 81,5 dB	Bild 3.1 10 W (4 Ω) 82,5 dB	Bild 4.1 10 W (4 Ω) 79 dB	Bild 5.1 10 W (4 Ω) 81,5 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 1.2	Bild 2.2	Bild 3.2	Bild 4.2	Bild 5.2
Impedanzverlauf hieraus Baßresonanz	Bild 1.3 85 Hz	Bild 2.3 80 Hz	Bild 3.3 95 Hz	Bild 4.3 120 Hz	Bild 5.3 120 Hz
Praktische Betriebsleistung	2,1 W	2,4 W	2,3 W	3,2 W	3,3 W

strahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40° mit von 20 Hz bis 20 kHz gleitendem Sinus als Signal. Die Pegel wurden auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bezogen. Das Rundstrahlverhalten wurde bei stehender und liegender Box gemessen, wobei das Meßmikrophon um die entsprechenden Hörwinkel ausgeschwenkt wurde. Die in den drei Mikrophonpositionen gemessenen Schalldruckkurven wurden übereinandergeschrieben (Bilder X.2). Aus den Kurven der elektrischen Impedanz (Bilder X.3) kann man die Baßeigenresonanz der Boxen entnehmen und ersehen, ob die Impedanz den für 4-Ω-Boxen zugelassenen Minimalwert von 3,2 Ω unterschreitet. Die praktische Betriebsleistung schließlich wird mit rosa Rauschen gemessen und liefert einen Hinweis auf den Wirkungsgrad der Boxen.

Musikhörtest und Kommentar

400 B

Beim Abhören der Acron-Familie mit verfärbungsspezifischem Programmaterial (z. B. Albinoni, Oboenkonzerte op. 9, I Musici, Heinz Holliger, Philips 9502 012) stellt man durchgehend ein so hohes Maß an Verfärbungsfreiheit fest, daß Unterschiede überhaupt erst hinsichtlich Baßfülle und Volumen beim Umschalten zwischen den 200er-Modellen und den größeren hörbar werden. Vergleicht man die 400 B direkt mit der Canton GLE 70, so liegt der einzige winzige Unterschied darin, daß die 400 B im Bereich der unteren Mitten etwas fülliger oder, anders herum, die Canton GLE 70 ein wenig präsenter und obertonbrillanter klingt. Im Baßbereich unterscheiden sie sich weniger in der Fülle und Tiefe der Baßabstrahlung als in der Sauberkeit. In dieser Beziehung scheint die GLE 70 doch noch etwas überlegen zu sein. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß die 400 B ein Bruttovolumen von 20 l, die GLE 70 dagegen von 30 l hat.

Die 400 B strahlt 30 Hz noch sauber mit einem Pegel von rund 80 dB ab. Bei 70 Hz strahlt sie immerhin einen Pegel von 93 dB sauber ab. Die Schalldruckkurve (Bild 1.1) und der mittlere Kurvenverlauf in Bild 1.2 zeigen, wie ausgeglichen die Schalldruckverteilung ist, und lassen die Präsenzdelle bei 2,5 kHz erkennen. Die 400 B kann übrigens ohne Nachteile hinsichtlich des Rundstrahlverhaltens auch liegend betrieben werden.

Hört man über die 400 B sehr breitbandige Orchestermusik oder baßintensive Popmusik („Feuervogel" und Polowetzer Tänze auf Telarc oder Pentangling), ist man nicht nur über die Klangneutralität der Box, sondern auch über ihr Baßfundament und ihr Klangvolumen höchst erstaunt. Mir ist keine passive Box dieses Bruttovolumens bekannt, die hierin mit der 400 B vergleichbar wäre. Die Preis-Qualität-Relation ist daher als besonders günstig zu bezeichnen.

300 C

Diese Box, mit 10 l nur halb so groß wie die 400 B, ist im direkten Vergleich vom größeren Modell kaum zu unterscheiden. Nur bei sehr breitbandigem, baßintensivem Programm läßt sich eine geringfügige Abstufung erkennen. Meßtechnisch ergibt sich eindeutiger als gehörmäßig, daß die Bässe durch höhere Klirrgrade unsauberer sind als bei der 400 B. Im psychometrischen Boxentest (HiFi-Stereophonie 10/79) sind die Vorzüge dieser großar-

tigen Kleinbox ausführlich beschrieben. Auch ihr muß man eine höchst vorteilhafte Preis-Qualität-Relation bescheinigen.

300 B

Der einzige Unterschied, der sich zwischen der 300 C und der 300 B beim direkten Vergleich heraushören läßt, besteht darin, daß das Klangbild bei baßintensivem Programm und hoher Lautstärke bei der C-Version besser durchgezeichnet, sauberer ist. Bei normalen Lautstärken verwischt sich dies. Beide Versionen strahlen bei 36 Hz noch 74 dB sauber ab. Bei 70 Hz schafft die 300 C einen Pegel von 90 dB, die 300 B nur einen von 84 dB. Auch bei der 300 B ist es gleichgültig, ob sie stehend oder liegend betrieben wird. Ansonsten gilt für die 300 B das zur 300 C Gesagte.

200 C und 200 B

Im direkten Vergleich zu den größeren Acron-Boxen hört man bei diesen kleinen Modellen mit nur 4 und 4,5 l Bruttovolumen, daß sie etwas enger und dünner klingen und daß im Baß gut eine Oktave fehlt. Die Mitten und Höhen werden so sauber wiedergegeben wie bei den größeren Modellen. Jedoch klingen die kleinen 200er Modelle in den unteren Mitten etwas fülliger als die größeren. Das mag ein ganz guter Trick sein, um über das zwangsläufig reduzierte Baßfundament hinwegzutäuschen. Setzt man die Baßabstrahlung dieser winzigen Boxen und ihre Klangfülle zu ihren Abmessungen in Relation, muß man allerdings sagen, daß Acron sicher alle Möglichkeiten der Baßoptimierung ausgeschöpft hat.
Beim Vergleich zwischen der C- und B-Box fällt auf, was schon bei den 300er Modellen konstatiert wurde: Mit zunehmender Lautstärke bleibt das Klangbild der C-Box länger sauber und durchsichtig, sicher ein Vorteil des akustisch toten Gehäusematerials. Auch die 200er Modelle können bedenkenlos liegend betrieben werden, weil die Rundstrahleigenschaften von der Aufstellungsart praktisch unabhängig sind.

Zusammenfassung

Für jedes Modell der Acron-Boxenfamilie, die hinsichtlich des Bruttovolumens den Bereich 2 bis 20 l abdeckt, gilt, was schon in HiFi-Stereophonie 5/76 im Zusammenhang mit dem Test der Acron 100 C gesagt wurde: Die Baßwiedergabe entspricht bei gegebenem Volumen einem Optimum, von dem man vorher nicht wußte, daß es überhaupt existiert. In den Mitten und Höhen klingen alle Acron-Boxen gleichermaßen sauber und verfärbungsfrei. Daß solche Optimierung bei einer 20-l-Box zu besseren Klangergebnissen führen muß als bei Boxen von nur 4 oder 10 l Bruttovolumen, ist selbstverständlich. Daher muß man die 200er Modelle noch ganz klar in die Kompromißklasse einstufen. Die 300er Modelle werden schon wesentlich größeren Boxen gefährlich, wie der psychometrische Boxentest in HiFi-Stereophonie 10/79 gezeigt hat, und die 400 B schließlich kann auch sehr hohen Ansprüchen im Baßbereich gerecht werden. Die Preis-Qualität-Relation ist bei allen Acron-Modellen vorbildlich. Br.



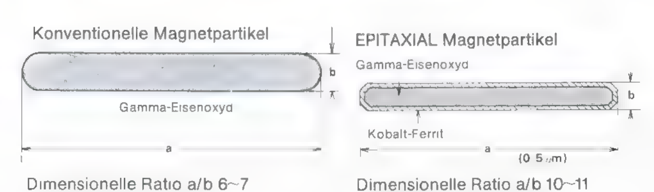
Das unterscheidet uns von anderen Cassetten:

Die überlegene Epitaxial-Beschichtung.



Epitaxial ist mehr als ein klangvolles Wort. Epitaxial ist die Formel für die kaum zu übertreffende Aufnahme- und Wiedergabefähigkeit der Maxell-Cassetten. Nur Maxell verfügt über diese Epitaxial-Technologie: Die Verbindung von Kobalt-Ferrit und Gamma-Hämatit in einem Nadel-Kristall.

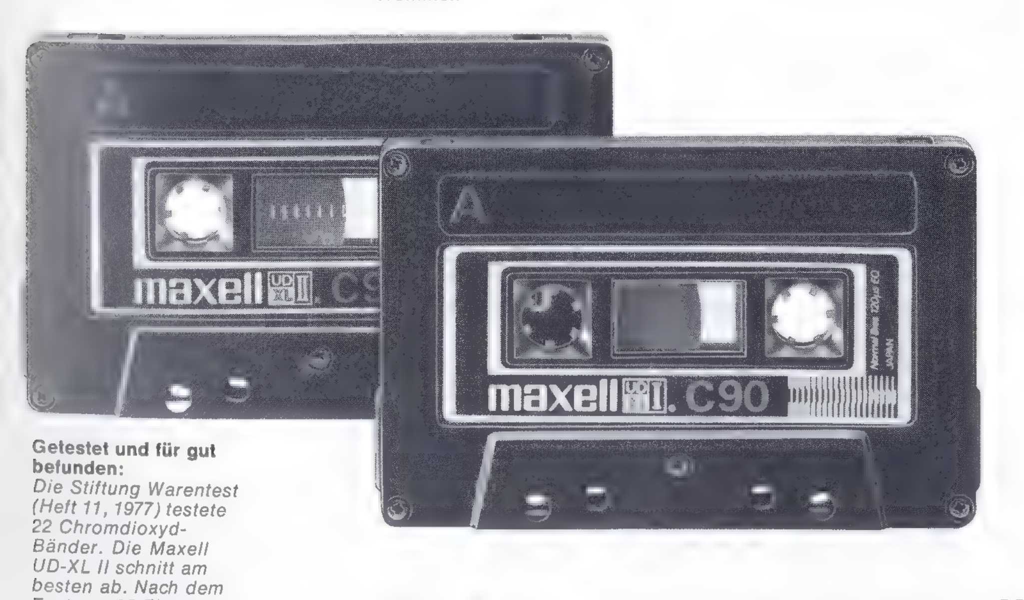
Diese superfeinen Epitaxial-Kristalle sorgen für hohe Empfindlichkeit und zuverlässige Aussteuerung im Baß- und Mittelbereich sowie für hervorragende Auflösung bei hohen Frequenzen. Sie ermöglichen außerdem eine spiegelglatte Bandoberfläche. Und damit hohe Aussteuerbarkeit bei äußerster Schonung des wertvollen Tonkopfes.



Sie hören den Unterschied

UDXL-I Für jedes Cassettengerät, auch ohne Bandvorschalter. Bei Schalterposition „Normal" verzerrungsfreie Hifi-Aufnahmen. Maximaler Ausgangspegel 6,5 dB bei 333 Hz. Optimale Wiedergabe auch von impulsartigen Einschwingvorgängen, z. B. der Trommel.

UDXL-II Für Cassettengeräte bei Schalterstellung „Chrom" Hifi-Aufnahmen extrem rauscharm und verzerrungsfrei. Gerader, ausgeglichener Frequenzgang mit höchstem Dynamikumfang. Spitzenqualität für höchste Ansprüche.



Getestet und für gut befunden:
Die Stiftung Warentest (Heft 11, 1977) testete 22 Chromdioxyd-Bänder. Die Maxell UD-XL II schnitt am besten ab. Nach dem Test von 25 Eisendioxyd-Bändern meldete Stereo (Nr. 2, Februar 1979) – UD-XL I von Maxell – eindeutig die beste Cassette des gesamten Testfeldes.

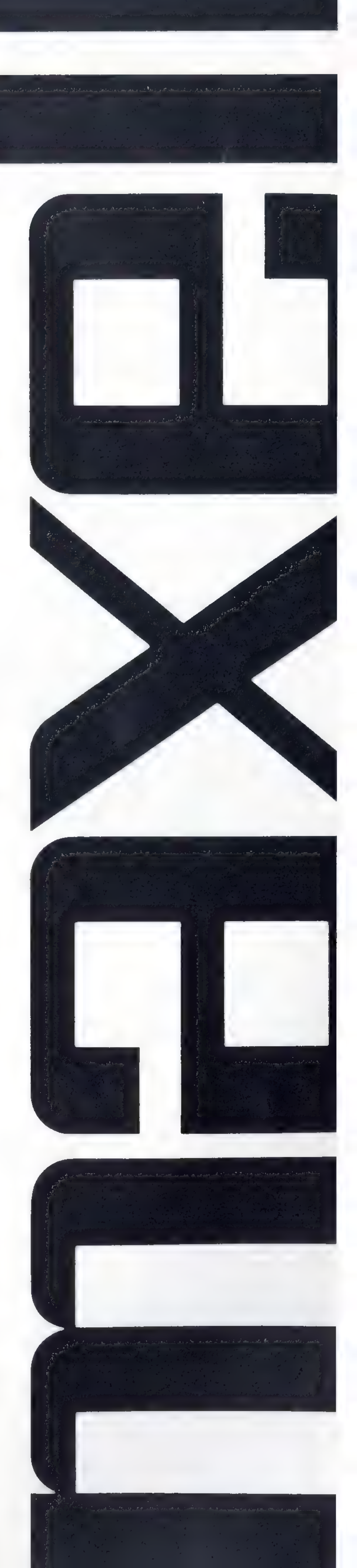
Swing over to Maxell

harman deutschland GmbH., Hünderstr. 1, 7100 Heilbronn
Tel.: (0 71 31) 4 80-1

Interdisc, Lobenhauerngasse 13–15, A-1170 Wien
Tel.: (02 22) 46 15 34

Musica A.G., Rämiestr. 42, CH-8024 Zürich 1
Tel.: (01) 34 49 52/66

Maxell Europe GmbH, Emanuel-Leutze-Str. 1, 4000 Düsseldorf
Tel.: (02 11) 59 40 83



Lautsprecherboxen



Canton GLE 100, 70, 60, 50, 45, 40

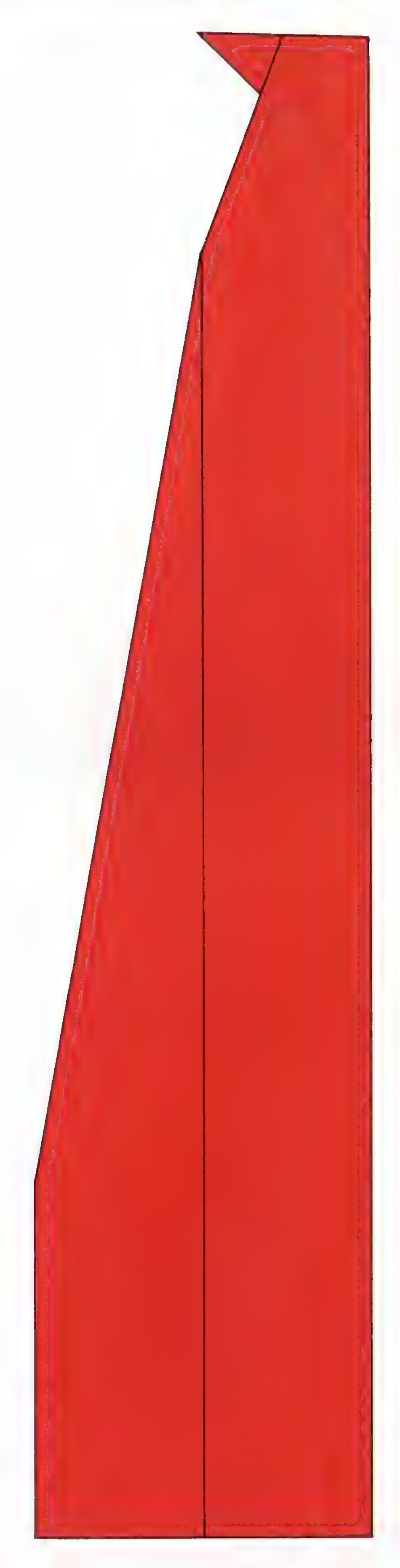
Schon zur hifi '78, Düsseldorf, löste Canton die renommierte LE-Serie (HiFi-Stereophonie 4/76) durch die GLE-Serie ab. Die neue Serie umfaßte damals in der Reihenfolge abnehmenden Volumens folgende Modelle: GLE 70, 60, 50, 45, 40 und die Flachbox 40 F. Das Topmodell der LE-Serie, die LE 900, baute man, wohl ihres großen Erfolges wegen, zunächst unverändert weiter, löste sie dann im März 1979 aber doch durch die GLE 100 ab. Entwicklungsziel bei der neuen Serie war es gewesen, aus kleinerem Volumen ebenso gute Baßwiedergabe wie bei den entsprechenden Modellen der LE-Serie zu gewinnen, und dies auch noch bei verbessertem Wirkungsgrad.

Die GLE 70 hat im ersten psychometrischen Vergleichstest des vergangenen Jahres (HiFi-Stereophonie 3/79) für das Beurteilungskriterium „angenehm" mit großem Abstand zu den folgenden Boxen eine Bewertungshäufigkeit von 87 % erzielt. Sie und ihre größere Schwester GLE 100 dienen uns seit Monaten bei Hörtests von HiFi-Komponenten immer wieder als Referenzboxen, während wir uns mit den anderen Modellen der neuen Serie noch nicht befaßt haben, ausgenommen die GLE 50, die in den dritten psychometrischen Vergleichstest des vergangenen Jahres (HiFi-Stereophonie 10/79) einbezogen war und dort gleichrangig mit der Braun SM 1002 den zweiten Platz erreichte und nur durch die Acron 300 C (Test in diesem Heft) in der Bewertungshäufigkeit „angenehm" übertroffen wurde.

Alle Boxen der GLE-Serie sind mit Permafix-Schiebeklemmen für den Anschluß der an einem Ende blanken beigepackten Lautsprecherkabel ausgestattet. Die Gehäuse sind in weißer oder schwarzer Strukturlackierung oder in Nußbaumfurnier lieferbar. Die Alu-Frontgitter sind mattsilber, schwarz oder braun und können entfernt werden.

Wir haben die Flachbox GLE 40 F nicht in den Test einbezogen, weil der Hersteller uns wissen ließ, daß dieses Modell überarbeitet wird.

" ... daß er die Spitze dessen darstellt, was AUDIO bisher testete, ist unzweifelhaft."



QUERSCHNITT
DES DYNAVECTOR DV 100R KARAT

DER ERSTE NADELTRÄGER DER WELT
AUS MASSIVEM RUBIN

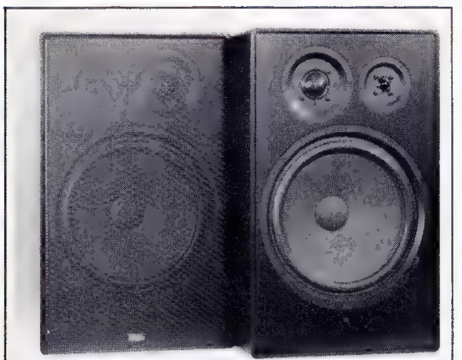
IN ORIGINALGRÖSSE NUR HALB SO LANG
WIE ÜBLICHE NADELTRÄGER: 2,5 mm

UNVERBINDLICHE PREISEMPFEHLUNG
DM 500,-

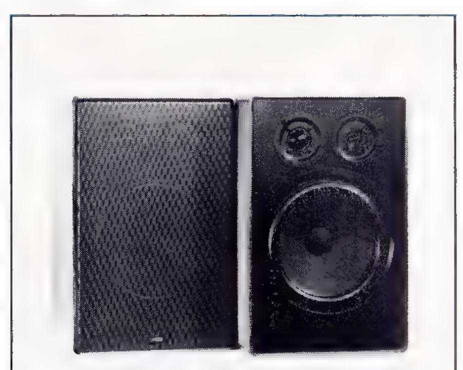


SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH&PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL.: 040/474222
TX: 02-11699 RUWEG

Canton GLE 100

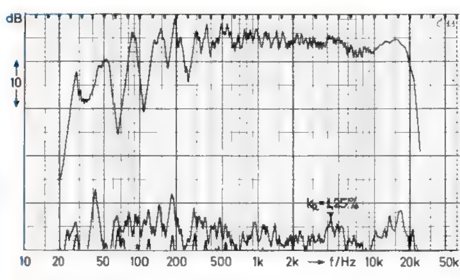


Canton GLE 70

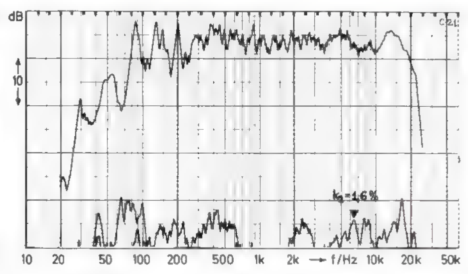


Canton GLE 60

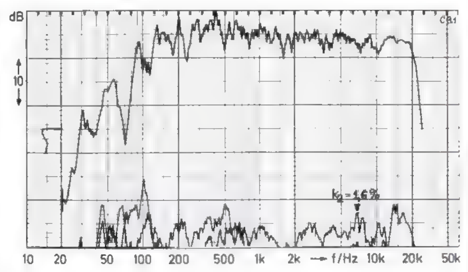




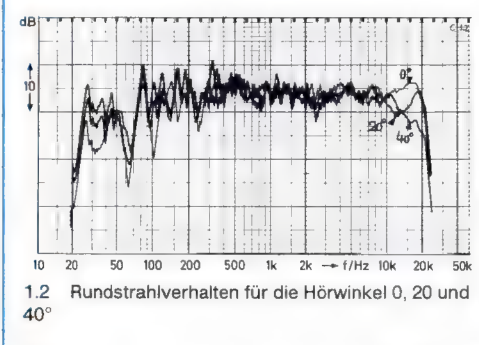
1.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



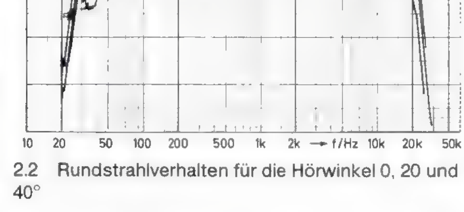
2.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



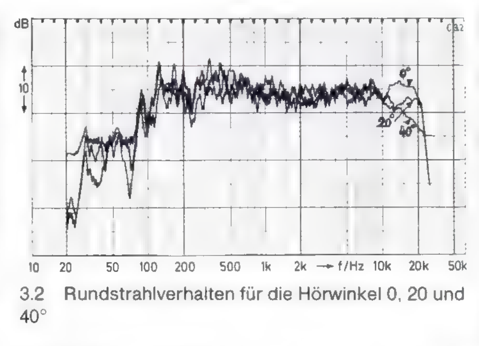
3.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



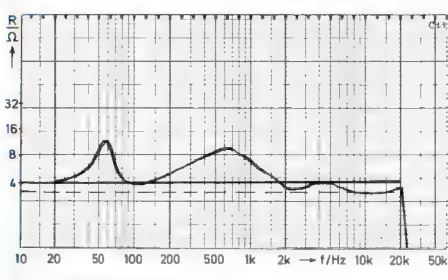
1.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



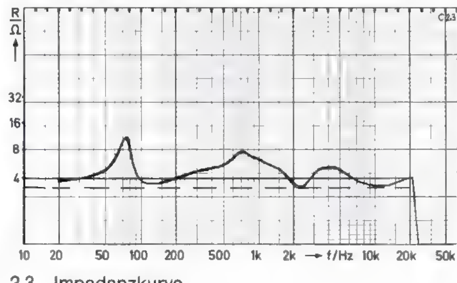
2.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



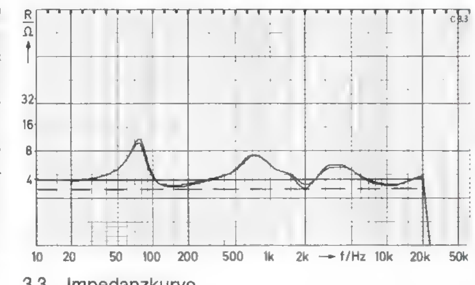
3.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



1.3 Impedanzkurve



2.3 Impedanzkurve



3.3 Impedanzkurve

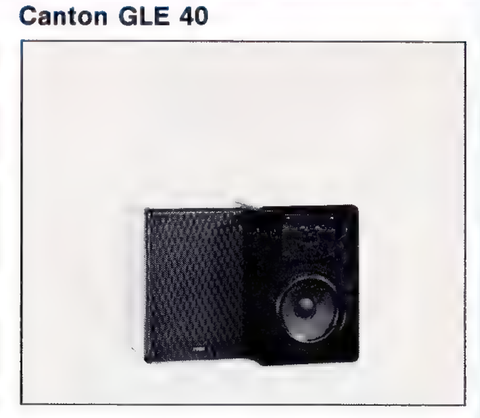
Technische Daten nach Angaben des Herstellers	**GLE 100**	**GLE 70**	**GLE 60**	**GLE 50**	**GLE 45**	**GLE 40**
Prinzip	Dreiweg, geschlossen	Dreiweg, geschlossen	Dreiweg, geschlossen	Dreiweg, geschlossen	Zweiweg, geschlossen	Zweiweg, geschlossen
Tieftöner	310 mm Langhub	260 mm Ø	220 mm Ø	200 mm Ø	200 mm Ø	160 mm Ø
Mittentöner	38-mm-Kalotte	30-mm-Kalotte	30-mm-Kalotte	30-mm-Kalotte	—	—
Hochtöner	20-mm-Kalotte	20-mm-Kalotte	20-mm-Kalotte	20-mm-Kalotte	20-mm-Kalotte	25-mm-Kalotte
Übergangsfrequenzen	800 Hz / 2,6 kHz	800 Hz / 2,2 kHz	800 Hz / 2,2 kHz	800 Hz / 2,2 kHz	1,7 kHz	1,4 kHz
Nennimpedanz	4 Ω	4 Ω	4 Ω	4 Ω	4 Ω	4 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	100 / 150 W	70 / 120 W	60 / 100 W	50 / 80 W	45 / 70 W	40 / 60 W
Abmessungen (H × B × T in mm)	550 × 340 × 285	440 × 285 × 240	370 × 245 × 210	320 × 220 × 180	320 × 220 × 180	265 × 180 × 150
Gehäuseausführung	Nußbaum, schwarz, weiß	Nußbaum, schwarz, weiß	Nußbaum, schwarz, weiß	Nußbaum, schwarz, weiß	Nußbaum, schwarz, weiß	Nußbaum, schwarz, weiß
Bruttovolumen	53,3 l	30 l	19 l	12,6 l	12,6 l	7,1 l
Gewicht		9,2 kg	7,0 kg	6,2 kg	5,4 kg	3,3 kg
Anschlußkabel	Klemmen	Klemmen	Klemmen	Klemmen	Klemmen	Klemmen
Unverbindlicher Ladenpreis	650 DM	448 DM	398 DM	298 DM	248 DM	198 DM

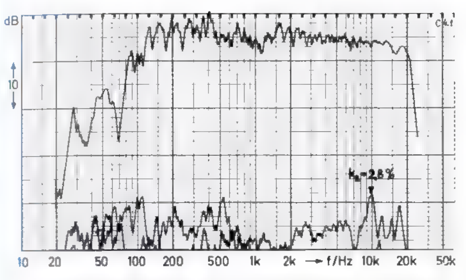
Canton GLE 50

Canton GLE 45

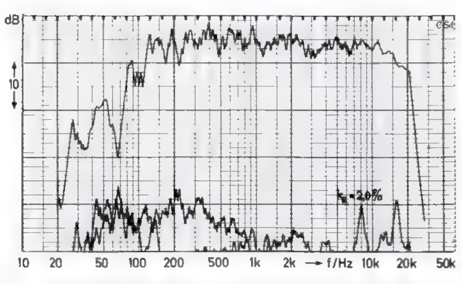


Canton GLE 40

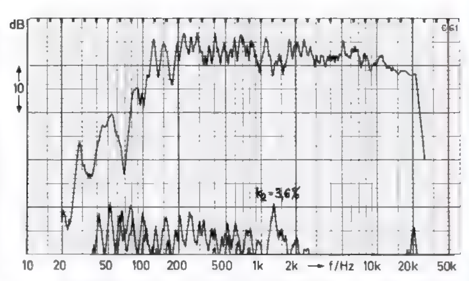




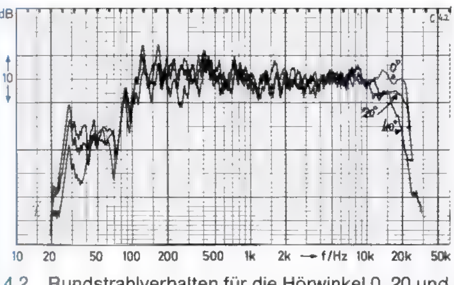
4.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



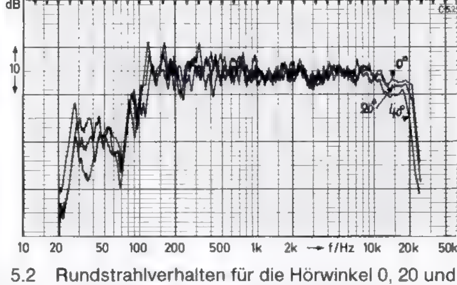
5.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



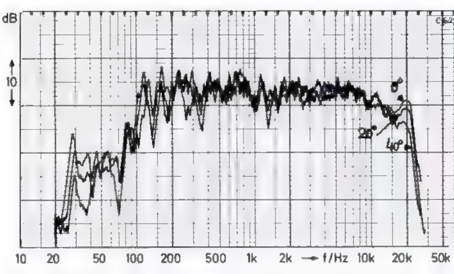
6.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



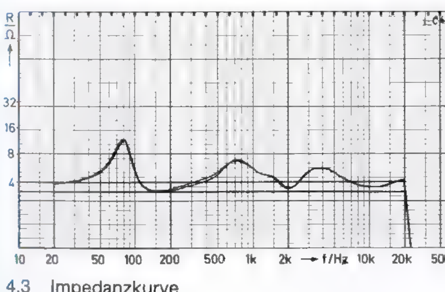
4.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



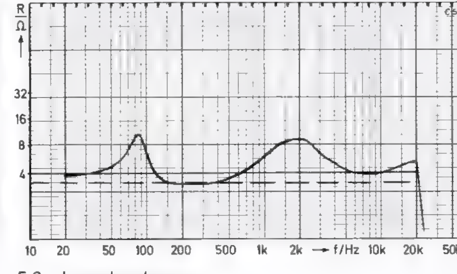
5.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



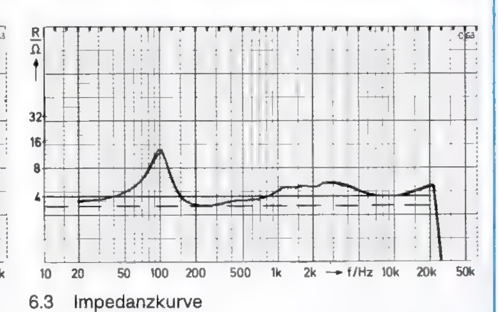
6.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0, 20 und 40°



4.3 Impedanzkurve



5.3 Impedanzkurve



6.3 Impedanzkurve

Ergebnisse unserer Messungen	**GLE 100**	**GLE 70**	**GLE 60**	**GLE 50**	**GLE 45**	**GLE 40**
Schalldruckkurve	Bild 1.1	Bild 2.1	Bild 3.1	Bild 4.1	Bild 5.1	Bild 6.1
hierbei elektrische Leistung	10 W (4 Ω)	10 W (4 Ω)	10 W (4 Ω)	10 W (4 Ω)	10 W (4 Ω)	8 W (4 Ω)
hierbei Lautstärke entsprechend	81,5 dB	80 dB	81 dB	81 dB	81 dB	78 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 1.2	Bild 2.2	Bild 3.2	Bild 4.2	Bild 5.2	Bild 6.2
Impedanzverlauf	Bild 1.3	Bild 2.3	Bild 3.3	Bild 4.3	Bild 5.3	Bild 6.3
hieraus Baßresonanz	60 Hz	73 Hz	80 Hz	80 Hz	85 Hz	100 Hz
Praktische Betriebsleistung	2,2 W	2,3 W	2,5 W	2,9 W	3,0 W	3,8 W

Sie hat in einem Test der Stiftung Warentest (Heft 7/79) in einem sechzehn Kleinboxen umfassenden Testfeld zusammen mit der LB 300 von Nordmende als einzige wegen mangelhafter maximaler Baßlautstärke mit dem Gesamturteil „mangelhaft" abgeschnitten. Alle anderen vierzehn Modelle wurden unterschiedslos mit „zufriedenstellend" beurteilt. Irgend etwas muß bei diesem Test aber schiefgegangen sein, denn die GLE 40 F strahlt nach unseren Messungen bei 70 Hz noch einen Pegel von 84 dB (GLE 40: 87 dB) sauber ab, und ihre tiefste, noch gut hörbar abgestrahlte Frequenz liegt knapp über 30 Hz. Das ist für eine Box von nur 6,1 l Bruttovolumen so schlecht auch wieder nicht. Natürlich sind Flachboxen kleinen Volumens immer besonders problematisch, und insofern schadet es gewiß nichts, wenn die Box durch ein anderes, hoffentlich besseres Modell abgelöst wird.

Messungen

Die Messungen wurden wie immer in unserem Abhörraum durchgeführt. Die zu messenden Boxen waren auf einem 1 m hohen Podest schräg zur Raumlängsachse aufgestellt. Das Mikrophon befand sich in 2 m Abstand und wurde zur Ermittlung des Rundstrahlverhaltens um die Hörwinkel 20 und 40° aus der 0°-Position ausgeschwenkt. Als Meßsignal diente von 20 Hz bis 20 kHz gleitender Sinus. Die angegebenen Lautstärkepegel sind auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bezogen. Aus den Kurven der elektrischen Impedanz ist die Baßeigenresonanz der Boxen zu entnehmen, und es ist zu ersehen, ob die Impedanzen den für 4-Ω-Boxen zugelassenen Minimalwert von 3,2 Ω nicht unterschreiten. Die praktische Betriebsleistung wurde mit rosa Rauschen gemessen. Wir verstehen darunter die elektrische Leistung, die man einer Box im Monobetrieb zuführen muß, damit sie in 1 m Abstand einen Pegel von 91 dB erzeugt.

Musikhörtest und Kommentar

GLE 100

Die Schalldruckkurve dieser Box (Bild 1.1) spricht für sich. Sie weist den idealen Verlauf auf, zumal wenn man bedenkt, daß der Einbruch bei 250 Hz auf Raumeinflüsse zurückzuführen ist. Das Klirrgradverhalten ist im gesamten Frequenzbereich bis herab zu den tiefsten Bässen sehr gut. Das gilt auch für das Rundstrahlverhalten bis 12,5 kHz. Darüber ist ein Höhenabfall sogar wünschenswert. Die untere Grenzfrequenz liegt bei 30 Hz, die noch mit einem Pegel von 84 dB sauber abgestrahlt werden. Der höchste noch sauber abgestrahlte Pegel bei 70 Hz beträgt 106 (!) dB.

Die GLE 100 ist ein Musterbeispiel für Klangneutralität und Verfärbungsfreiheit. Vergleicht man sie mit der schon bekannten GLE 70, so hat sie gerade jene Nuance extreme Obertonbrillanz weniger, die die GLE 70 bei manchen Musikprogrammen ein wenig aggressiv macht. Das Baßfundament der GLE 100 ist imposant, nur bei impulsreichen tiefen Bässen läßt sich eine Neigung zur Überbetonung und „Aufweichung" erkennen. Was den Baß betrifft, ziehe ich persönlich die GLE 70 vor. Dennoch ist die GLE 100 alles in allem eine der klangneutralsten, breitbandigsten und preisgünstigsten großen Regalboxen oder kleinen Standboxen in ihrer Konstruktions- und Leistungsklasse.

GLE 70

Diese Box ist aus dem psychometrischen Vergleichstest in HiFi-Stereophonie 3/79 bekannt. Wie sie sich von der GLE 100 unterscheidet, ist vorstehend schon beschrieben. Die Meßergebnisse stehen in Einklang mit dem Urteil aus dem Musikhörtest. Ob man die GLE 100 oder die in der Preis-Qualität-Relation noch günstigere GLE 70 vorzieht, ist wirklich nur eine Frage von Geschmacksnuancen.

GLE 60

Die GLE 60 unterscheidet sich von der GLE 70 nur durch eine geringfügige Abstufung im Baß. Sie macht bei 70 Hz nicht einen Pegel von 100 dB wie die GLE 70, sondern von „nur" 90 dB. Bei 32 Hz, der unteren Grenzfrequenz, strahlt sie wie die GLE 70 noch 86 dB sauber ab. Auch hier sprechen die Meßergebnisse für sich. Die Preis-Qualität-Relation ist ausgezeichnet.

GLE 50

Die GLE 50 ist aus dem psychometrischen Vergleichstest in HiFi-Stereophonie 10/79 bekannt. Im Vergleich zur GLE 60 und noch mehr zur GLE 70 fällt eine geringfügige Abstufung im Baß auf. Eine leichte Verfärbung läßt sich auf die von 50 bis 1800 Hz reichende Einbuchtung im Schalldruckverlauf zurückführen. Sowohl die GLE 50 wie auch die GLE 60 zeigen stehend ein günstigeres Rundstrahlverhalten als liegend.

GLE 45 und GLE 40

Diese beiden Zweiwegboxen der Familie — die GLE 45 hat die gleichen Abmessungen wie die Dreiwegbox GLE 50 — sind untereinander stärker abgestuft als die GLE 45 zur GLE 50, was natürlich mit dem Volumen zusammenhängt. Sie klingen kaum weniger verfärbungsfrei als die größeren Modelle, werden aber mit zunehmender Lautstärke weniger durchsichtig und sauber. Was die Baßwiedergabe, das Klangvolumen und die Belastbarkeit betrifft, gehören sie schon in die Kompromißklasse, innerhalb der sie jedoch bevorzugte Plätze einnehmen. Bei beiden Modellen spielt es kaum eine Rolle, ob sie stehend oder liegend betrieben werden.

Zusammenfassung

Mit der neuen GLE-Serie hat die Firma Canton ihren Ruf, in der Entwicklung und Herstellung klangneutraler, verfärbungsfreier und baßtüchtiger Boxen günstiger Preis-Qualität-Relation führend zu sein, weiter gefestigt. Ein gemeinsames Merkmal der Boxenfamilie besteht darin, daß die Bässe bis zu relativ hohen Pegeln sauber bleiben.
Es ist ziemlich sicher, daß Canton die qualitativen Möglichkeiten geschlossener dynamischer, mit Kalottenmitten- und -hochtönern ausgestatteter Zwei- und Dreiwegboxen ausgereizt hat. Weitere Fortschritte können vermutlich nur noch durch Anwendung anderer Wandler- oder Konstruktionsprinzipien erreicht werden. Überlegungen dieser Art werden bei Canton ebenso wie bei anderen Lautsprecherherstellern schon seit einiger Zeit angestellt. Br.



DHFI-RATGEBER FÜR ANFÄNGER

Eine Einführung für Anfänger in die High-Fidelity und Stereophonie

4 inhaltlich voneinander unabhängige Hefte

Diese Reihe wurde, in Zusammenarbeit mit dem Verlag G. Braun, vom Deutschen High-Fidelity Institut e. V., DHFI, herausgebracht

Heft 1
Einzelbausteine oder Kompaktanlage?

Heft 2
Welche Punkte sind bei der Auswahl der Geräte wichtig?
Eine Hilfestellung für die Beurteilung einer HiFi-Anlage (außer Lautsprecherboxen)

Heft 3
Welche Lautsprecherboxen nehmen?
Eine Hilfestellung für die Beurteilung und den Kauf von Boxen

Heft 4
Probleme bei der Aufstellung?
Hinweise und Lösungsvorschläge mit zahlreichen Beispielen

Alle 4 Hefte DM 10,– + Porto

Die Hefte können Sie über den Fachhandel oder direkt vom Verlag beziehen



Verlag G. Braun
Postfach 1709
7500 Karlsruhe 1

BESTELLKARTE



Einführungen und Gesamtredaktion: Dipl.-Phys. Karl Breh

Allgemeinverständlicher Einführungstext vor jeder Testgruppe

Entwicklungstendenzen werden aufgezeigt und Meßmethoden und deren Problematik erläutert

Aktuell · Informativ · Umfassend

Ich/Wir bestelle/n

_____ Exemplar/e zu DM 22,– + Porto (je Buch)

BESTELLKARTE



Einführungen und Gesamtredaktion: Dipl.-Phys. Karl Breh

Vollzählig und ungekürzt alle Besprechungen von Schallplatten klassischer Musik eines Jahrgangs der HiFi-Stereophonie

Spiegel des aktuellen Marktangebotes

Ausgesuchte Informationen über Künstler und Ensembles

Hinweise auf preisgekrönte Schallplatten

Ich/Wir bestelle/n

_____ Exemplar/e zu DM 19,80 + Porto (je Buch)

BESTELLKARTE



NEUAUFLAGE

Repräsentative Auswahl aus dem internationalen Angebot

Beigefügte Bestell-Nummern bei den empfohlenen Schallplatten

Langwierige Suche in internationalen Katalogen entfällt

Bewährte Komponisten und Interpretenverzeichnisse

Ich/Wir bestelle/n

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

50 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 KARLSRUHE 1

Deutsches High-Fidelity Institut e.V.

DHFI

Empirische Untersuchungen

Das DHFI hat im ersten Halbjahr 1979 auf Anregung des Ausschusses Fachhandel drei empirische Untersuchungen durchführen lassen, deren Ergebnisse nunmehr komplett vorliegen.

1. Im März wurden 234 HiFi-Händler in Baden-Württemberg über den Bekanntheitsgrad des DHFI und die damit verbundene Kontaktintensität, die Einstellung zu den DHFI-Aktivitäten und die daraus resultierenden Interessenweckungen befragt.

2. Im Mai wurden 487 (von etwa 9900) Besucher der HiFi-Tage Siegen und im Juli 137 HiFi-Händler in Siegen und im Umkreis von 80 km befragt, um Unterlagen über Struktur, Motivation und Kauflatenz zu erhalten sowie beim Handel die Auswirkungen und den Stellenwert der HiFi-Tage in ihrem wirtschaftlichen Einzugsgebiet festzustellen.

3. Im Juni/Juli wurden 1933 repräsentativ ausgewählte Haushaltungen im Gebiet der Bundesrepublik Deutschland befragt, um festzustellen, was unter dem Begriff „HiFi" verstanden wird.

Zu 1: Das DHFI ist bei 72,6% der befragten Händler in Baden-Württemberg bekannt, bei 17,9% „nur dem Namen nach". Das Informations- und Schulungsangebot wird von der überwiegenden Mehrheit positiv beurteilt; gleichzeitig werden mehr Informationen über Neuheiten gewünscht. Fast 40% der befragten Händler in Baden-Württemberg besuchten die HiFi-Tage in Stuttgart (17.—19. 3. 1978) und sogar 68,6% die hifi 78 in Düsseldorf. 85% halten den Besuch dieser Veranstaltungen für nützlich.

Zu 2: Die Mehrzahl der Besucher der HiFi-Tage (86% der Männer und 58% der Frauen) ordnen die Begriffe „HiFi" und „Stereophonie" richtig ein.

54,0% der HiFi-Händler im Raum Siegen haben die dortigen HiFi-Tage besucht, 63,5% die hifi 78 in Düsseldorf. 40,1% der Händler meinen, daß die HiFi-Tage neue Kunden interessiert haben, 24,8% konnten eine Umsatzförderung feststellen.

Zu 3: Mehr als 90% der Bevölkerung der Bundesrepublik Deutschland bringen den Begriff „HiFi" in Zusammenhang mit „Musikwiedergabe in höchster Klangtreue" (40,4%) mit „Stereomusik" (34,4%) und mit „Stereogeräten" (17,0%).
Nur weniger als 10% ordnen den Begriff „HiFi" völlig falsch ein oder wissen gar nichts damit anzufangen.

Norddeutsche HiFi-Tage Kiel

Bei den Norddeutschen HiFi-Tagen, Kiel, die von Freitag, dem 26., bis Sonntag, dem 28. Oktober 1979 stattfanden, wurden insgesamt etwa 15100 Besucher gezählt. In der Ostseehalle zeigten sechsundvierzig Mitgliedsfirmen des DHFI ihre Produktpalette einschließlich der Neuheiten der Funkausstellung 1979. Neben der Ausstellung fand auch die firmenneutrale Fachberatung wieder reges Interesse wie auch das Rahmenprogramm mit seinen Schallplattenkonzerten, Einführungsvorträgen und dem Livekonzert mit Kombinationsspiel, das erstmals mit dem Linos-Ensemble bestritten wurde. mth

Links: Blick durch das „Fischauge" auf den Ausstellungsraum in der Kieler Ostseehalle

Rechts: Im Rahmenprogramm spielte das Linos-Ensemble, das zusammen mit der chinesischen Pianistin Pi-hsien Chen auch das Konzert am Vorabend im Kieler Schloß bestritten hatte, Werke von Franz Schubert. Das Kombinationsspiel mit einer HiFi-Anlage (auf dem Foto Bandmaschine im Vordergrund) mußte wegen des großen Publikumsinteresses zweimal durchgeführt werden







Neuheiten

BM-Elektronik
Während der Berliner Funkausstellung konnten Fachleute auf dem BASF-Stand einen neuartigen HiFi-Lautsprecher besichtigen, der von der Berliner Firma BM-Elektronik Meletzky KG entwickelt wurde. Im Oktober stellte das Unternehmen, das sich hauptsächlich mit der Entwicklung von Maschinen- und Anlagensteuerungen befaßt, seinen „Raumtonwandler BM 100" auch der Öffentlichkeit vor. Die Entwickler der BM-Elektronik gingen von der Überlegung aus, daß die bekannten Lautsprecherkonstruktionen heute weitgehend ausgereizt sind und echter Fortschritt nur noch zu erwarten ist, wenn neue Wege eingeschlagen werden. Es wurde ein Wandler konstruiert, der als rundstrahlender Biegeschwinger funktioniert. Er besteht im Prinzip aus einer Serie von bandartigen, leicht gekrümmten Metallstäben, die an einem Ende fest gelagert sind und an ihrem Gegenpol durch eine Schwingspule so bewegt werden, daß sie durch den Hub ihre Krümmung ändern. Jeder „Stab" besteht aus einer besonderen Leichtmetallegierung, die bei hoher Festigkeit extrem leicht ist und eine hohe innere Reibung (zur Vermeidung von Eigenschwingungen) besitzt. Der gesamte BM-Lautsprecher ist aus vierundvierzig derartigen Biegeschwingern aufgebaut, die in drei Größen auf drei Ebenen kreisförmig um eine senkrechte Achse angeordnet sind. Je zwölf mittelgroße und große Schwingelemente in Form von schlanken Kugelsegmenten werden gemeinsam von einer auf dem Boden angebrachten und vertikal arbeitenden Schwingspule angetrieben und sorgen für eine Abstrahlung des Frequenzbereichs zwischen 35 und 7000 Hz. Auf einer oberen Ebene der knapp 76 cm hohen „Säule" befindet sich zusätzlich eine Hochtoneinheit aus einer Gruppe sehr kleiner und schmaler Biegeschwinger, die den Bereich ab 7 kHz abstrahlen und gesondert angetrieben werden. Die schwingenden Segmente sind durch Sicken miteinander verbunden, der geschlossene Innenraum der spindelartigen Schwinggruppen ist vollständig mit Dämpfungsmaterial unterschiedlicher Dichte ausgefüllt. Wie bei Breitbandsystemen üblich, ist für den Betrieb des Lautsprechers die Zwischenschaltung eines Equalizers erforderlich, der bei der BM 100 vor allem zur Anhebung der Tiefen unter 100 Hz gebraucht wird. BM-Elektronik empfiehlt und verwendet dafür zur Zeit noch eines der handelsüblichen Geräte (etwa von Technics). Für die Zukunft ist die Entwicklung und Lieferung eines eigenen, speziell auf die Erfordernisse der BM 100 zugeschnittenen Anpaßgerätes vorgesehen.
Die Neuentwicklung soll pro Stück um 3400 DM kosten. Wir werden über das technisch und, soweit erste Hörproben eine Aussage erlauben, musikalisch hochinteressante Gerät weiter berichten, wenn es in nennenswerten Stückzahlen gefertigt wird und tatsächlich in den HiFi-Studios zum Verkauf ansteht.
ihd

Sharp
Am 15. Oktober 1979 weihte die japanische Sharp Corporation auf einem knapp 25000 m² großen Grundstück in zentraler Lage Hamburgs ihr neues Europa-Center ein. Der Sitz der Sharp Electronics Europe besteht aus einem vierstöckigen Bürogebäude und einem Lager von 11900 m². Die Firma, 1968 gegründetes Tochterunternehmen des fernöstlichen Elektronikkonzerns, vertreibt die gesamte Produktpalette von Sharp, also neben Unterhaltungselektronik einschließlich HiFi (Optonica) auch Taschen- und Bürorechner, Bürocomputer, Kopiergeräte, Mikrowellenherde und Solarbatterien. Die Sharp Corporation, die 1912 gegründet wurde, beschäftigt heute in Japan 20000 Mitarbeiter und machte 1978 einen Umsatz von rund 3,4 Mrd. DM. Weltweit wird mit 28000 Firmenmitgliedern in vierunddreißig Ländern gefertigt und ein Umsatz von rund 5 Mrd. DM erzielt, wie Sharp-Vorstandsvorsitzender Akira Saeki mitteilte, der zur Einweihungsfeier nach Hamburg gekommen war. Sharp Europe machte 1978 einen Umsatz von 290 Mio. DM, davon 45 % in der Bundesrepublik Deutschland; 63 % fielen auf die Unterhaltungselektronik, 37 % auf Bürogeräte. Unter den vorgestellten Produktneuheiten fielen auf: ein (englisch-)sprechender Tischrechner, der die eingegebenen Ziffern und Rechenoperationen ansagt, und die Eigenentwicklung eines „PCM Digital Adapters" für den Betrieb in Kombination mit einem Videorecorder. Das Gerät mit der Typenbezeichnung RX-1 soll in der PAL-Version im Frühjahr 1980 bei uns auf den Markt kommen und wird im Endverkaufspreis etwa 6000 DM kosten. Es arbeitet mit einer Abtastfrequenz von 44,1 kHz, besitzt ein 14-bit-System zur Quantisierung und ist sowohl an VHS- wie auch an Betamax-Videorecorder anschließbar.

Der Firmen- und Markenname „Sharp“ geht übrigens zurück auf die Erfindung eines Drehbleistiftes, des „Ever-Sharp-Pencil“, durch Firmengründer Tokuji Hayakawa im Jahre 1915. ihd

TSM electric

Die TSM puris-Serie (→ HiFi-Stereophonie 11/79) wurde ergänzt durch einen Vierweglautsprecher mit der Typenbezeichnung Siena. Dieser Standlautsprecher enthält zwei unabhängige Baßbereiche, für die jeweils zwei baugleiche Tieftöner verwendet werden. Hierdurch wird nach Herstellerangaben die Membranfläche, bezogen auf das Magnetfeld, vergrößert, wodurch sich eine entsprechende Erhöhung des Schalldrucks und eine Verringerung der nichtlinearen Verzerrungen ergibt. Für den Tiefbaß finden zwei Lautsprecher von je 245 mm Ø Verwendung, für den Baß zwei von je 180 mm Ø. Die Belastbarkeit der Box wird mit 200 W angegeben, der Preis soll etwa 1500 DM betragen. mth

Stellenangebote

Wir suchen für sofort einen

Außendienst-Mitarbeiter

für das Postleitzahlengebiet 2000.
Unsere Firma vertritt die Produkte

Phase Linear



McIntosh



Concept HiFi GmbH.
Winfriedstraße 11,
8000 München 19, Tel. 0 89/17 60 66-67

Für den Vertrieb weiterer exklusiver Programme der Unterhaltungselektronik suchen wir in allen Postleitzahlgebieten der Bundesrepublik

REISENDE **im Angestellten-verhältnis.**

Selbstverständlich geben wir auch dem Nachwuchs eine Chance.
Wenn Sie Verhandlungsgeschick und Durchsetzungsvermögen besitzen, Freude im Umgang mit Menschen haben, sicher und überzeugt auftreten können, sollten Sie mit uns sprechen.
Bewerben Sie sich bitte mit den üblichen Unterlagen, tabellarischem Lebenslauf, Lichtbild und Angabe des Gehaltswunsches.



Vertriebs-GmbH & Co KG
Eichsfelder Str. 2 · 3000 Hannover 21
Tel. 0511/795072

Unsere im HiFi Fachhandel gut eingeführten HiFi Lautsprecherboxen erwarten die

Handelsvertreter

für Norddeutschland PLZ-Gebiete 2 + 3

Sie betreuen und pflegen bestehende und neue Kontakte mit der Dynamik, die der Bedeutung unseres Namens und Ihrer Provision entspricht.



Herderstraße 30 8050 Freising/Lerchenfeld
Telefon 08161-83677

Verkauf

dbx — 1 BX (10 LED displ.) neu, DM 690,—. **Tel. 0451/623484**

Notverkauf:
Studio Monitor von Tandberg, Standbox d. Spitzenklasse.
Tel. 05971/53943

Externe Dolby — Einheit CSNR 100 D, wenig gebr., zu verk. **Hoffmann, Erbenhäuschen 10, 5650 Solingen**

Marantz 1200,
Tel. 07071/65794

Sansui AU 8500, 2 × 90 W Sin., 2 Jahre alt, alle Schaltmöglichkeiten, f. DM 800,— zu verk.
Tel. 07231/22864

Quad Röhrenanl. 22/II, DM 1480,—; Denon DL-103 D, DM 340,—. **Tel. 05171/21384 auch nach 22 Uhr**

Notverkauf wegen Studium: Sony-Spitzenanlage; Vorverstärker TA 2000 F; Endverstärker TA 3200 F; 2 × 125 W Sinus/8 Ohm. Neupreis DM 2746,— für nur DM 1500,—.
H. Frechenhäuser, 6294 Weinbach 3 — Freienfels; **Tel. 06471/4582;** Mo—Fr 16—22 Uhr, Sa + So 8—22 Uhr

Thorens TD 124 z. verk. m. Shure-Arm M 232 und 3 leeren Köpfen, Bestzust. Angebote unter Nr. HI 144 an HST.

PROF. TONSTUDIO-GERÄTE
gebraucht. Liste frei.
WERKSTATT, Niedersand 3, 3171 Wedesbüttel, **Tel. 05304/1965**

Optonica RT 3838, Microprozessor, 15 Betr. Std., originalverp., DM 580,—.
Tel. 0711/330294

Anzeigenschlußtermine:

Februar-Ausgabe	07. 12. 1979
März-Ausgabe	15. 01. 1980

Wir bitten, diese Termine unbedingt einzuhalten.

Super: Braun PS 550 DM 500,—, Shure V 15 IV DM 160,—, Heco P 4302 2 × DM 300,—, absolut neu! **Tel. 02392/3294**

Bose 1801 amp. (2700,— DM), Bose 4401 preamp (1300,— DM), Yamaha-Tuner CT-7000 (1800,— DM) 4 Monate alt, Sansui AU/TU 217 Komb. (1450,— DM) 850,— DM, 4 Monate alt. **Tel. 06131/25265**

Revox B 790, werksüberholt 950,— DM, Yamaha CA-2010, 1600,— DM, BOSE 901 III 1600,— DM, alle Geräte mit Garantie, **Tel. 06421/24573**

Teac-Tonbandgerät A-3340 S-4c Hannel-Simul-Sync; 3/4 Jahr alt; Topzustand; m. Fernbedienung; DM 1.850,— (NP: 3100,— DM) **Tel. 0711/844357**

Absolute Spitzenverstärker:
Endstufen: **McIntosh** 2100, DM 1650,—; 2505, DM 1775,—; 2200, DM 2475,—; **Marantz** (aus USA) 240, DM 875,—; 250M, (neu) DM 1075,—; Vorverstärker: Bose 4401, DM 950,—; **Amcron** 150, DM 575,—; **Marantz** (aus USA) 3300, DM 650,—. **Tel. 040/486649**

McIntosh-Tuner MR 77, T-30-Übertrager, Ultimo-Karat, **Tel. 0211/7973603 tags, 314838 abends**

Shure V 15 IV, neu, nur DM 189,—; Shure V 15 III, neu, nur DM 129,—.
Tel. 0451/623484 ab 18.00 Uhr

HiFi Stereophonie Jahrgang 1969—1978,
Tel. 07762/8402 ab 18.00 Uhr

Überlegener Klipschornnachbau mit mod. Mittel-Hochtonteil, **Tel. 0201/226418**

Verkaufe: Sentry III neu m. Eq. DM 5000,— (Paar); Sansui TU 9900 neu DM 1300,—; Nakamichi 410 1 J. alt DM 800,—; Sony 3200 F 3 J. alt DM 700,—; Technics SH 9010, neu, DM 750,—.
Tel. 02122/76368

Verkaufe Verstärker Denon PMA 600.
Tel. 02238/13685 ab 18.00 Uhr

Verkaufe Sony TC 755-A u. 4 1100-m-Bänder für DM 1300,—; **Heribert Hofer,** Waldhausweg 7, 66 Saarbrücken

Backes & Müller BM 6 (12/1978) 2 Stück preisgünstig, Technics 1300 mit System DM 500,—,
Tel. 0202/721001 ab 20 Uhr

Backes & Müller Monitor 5, vom Hersteller überprüft und optimal eingemessen, DM 2700,—; Technics SU-300 MC, DM 150,—; Sony TC 206 SD, DM 450,—. **Tel. 06898/67007**

Verkauf

HiFi Sterophonie Jg. 62—78 kpl.; fono forum Jg. 64—78 kpl. Bestzustand geg. Gebot.
Herb. Deubel, Im Haspelfelde 14, 3000 Hannover

Braun TG 1020, neu.
Tel. 06204/3790, nach 18 Uhr

HIFI-GERÄTE, neu und gebraucht, günstig. **Telefon (089) 568994**

Harman Kardon 12 de Luxe Prof. Power Amp. neu mit Zertifikat nur DM 800,—. Bolivar 64 + 18 (100/125 W) Qualitätslautspr. neu, Preise VHS. u.v.a. Geräte. Suche oder tausche geg. HK 11, JBL 660, excl. Taperec.
W. Vanselow, Waldstr. 3, 6806 Viernheim

ASC 5004 m. Garantie, DM 1380,—; Denon TU-850, DM 800,— und Verst. PMA-850, DM 1400,—; Uher Tuner EG 750, DM 480,—; Sharp Optonica SM 4646 H, DM 650,—; Tuner ST 3636 H, DM 480,—; Recorder RT 3838, DM 600,—; Braun CSQ 1020 Front silber; Revox B 77 2 Sp. Preis VHB; Braun A 501, DM 780,—; TS 501, DM 800,—; C 301, DM 590,—. **Tel. 07235/626 ab 18 Uhr**

AR9, SME III, **Tel. 0511/648474**

ESS amt Mon., Transrotor AC, Hitachi 8300, **Tel. 0511/585138**

Braun CSQ 1020 Frontplatte silber u. schwarz, Preis VHS; Revox B 750, B 760, B 790, B 77 + Rack, Preis VHS. **Tel. 07235/626** ab 18.000 Uhr

Verschiedenes

Wer tauscht Langspielplatten?
Bitte schreiben Sie an:
Boris Besprozvany, Per. Pobeditely N3, Kharkov - 39, CSSR - 310034 - CCCP.

Wer etwas anzubieten hat macht's richtig, wenn er in der Tat ganz klar die richtige Lösung seht und auf Kleinanzeigen steht.

Kaufgesuche

Suche Klipsch „Cornwall"; Altec „Nine" oder „Valencia" Boxenpaar Wega „ADC-2"; SCM-2212 Equalizer; Technics „SU-9070"; Sansui „SC-1110"; Tandberg „TCD 310 MK II".
Schäfermeier, Heidterhof 3, 3000 Hannover 61

Suche 2 ESS-Amt Standboxen. Angebote an **H. Nelfer,** Kiwittenberg 34, 4200 Oberhausen, **Tel. 0208/841946** werktags 17—19 Uhr

Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie
Verlag G. Braun · Postfach 1709 · 7500 Karlsruhe 1

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe

Der Verlag wird versuchen, Ihre Anzeige in der von Ihnen gewünschten Ausgabe zu placieren. Aus terminlichen wie auch technischen Gründen ist es durchaus möglich, daß die Veröffentlichung sich um eine Ausgabe verzögert.
Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

Preise für Kleinanzeigen:	mm-Preis
Stellengesuche	DM 2.—
Verkauf, Kaufgesuche	DM 2.30
Werbung, Stellenangebote	DM 2.50
Chiffregebühr	DM 4.—

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist für beide Teile der Verlagsort
Auf sämtliche Preise wird die gesetzliche Mehrwertsteuer erhoben.

Name:

Straße:

Ort:
Postleitzahl

Werbung

Historische Schallplatten



Oper — Operette — Klavier — Violine — Konzert — Jazz — Tanz — Unterhaltung — Politik

Import und Versand seit 1956
Listen gegen DM 1,50 Rückporto

CONSITON, 5900 Siegen 1, Koblenzer Straße 146

McIntosh
C 32, MR 78, MC 2205, MC 2125 etc. lieferbar. **Telefon 089/588860**

HiFi-Geräte zu Schockpreisen!
Originalverpackt **Tel.: 089/5802608**



Der neue Katalog ist fertig. Schallplatten, die Sie kaum sonstwo finden. Nur beim Spezialisten. Bei uns. Über 100 DIN A4 Seiten Pop/Rock — Jazz — Klassik — Direktschnitt LP's. Wer noch nicht bei uns Kunde ist: Bitte anfordern gegen DM 3,— Schutzgebühr in Briefmarken (Ausland 3 intern. Antwortscheine). **Juliane Hopp GmbH Schallplattenversand,** Postfach 23, 7152 Aspach 1

Der Lautsprecher von BACKES & MÜLLER macht Unterschiede hörbar. Hören Sie mal: Telarc Digitalaufnahmen abgetastet mit Ultimo 30 C oder Karat Rubin/Diamant oder Grado III. **Wohnraumstudio für High-Fidelity Johannes Krings, Bonn, Tel. 02221/364695**



B + M Monitor 6
Vorverstärker M 9
Vorführbereit und kurzfristig lieferbar
HiFi-STUDIO-HEINZ
7543 Engelsbrand 2, **Tel. (07235) 626**

Nur für den Fachhandel.
Tonabnehmer und Nadeln aller gängigen Typen.
Vollgarantie. Prompter Versand. Ständig Sonderpreise.
Fordern Sie neueste Preisliste an.



Bagelstraße 114 · 4 Düsseldorf
Tel. 0211/462642 · Telex 8582313

Schallplattenschutzhüllen !!!
LP. Innenhüllen (Papier mit Kunststoff gefüttert) 50 Stck. DM 16,50, 100 Stck. DM 31,00. Außenhüllen für LP's aus Kunststoff 50 Stck. DM 32,50, 100 Stck. DM 51,00. Kunststoffhüllen für 25∅ cm Platten 50 Stck. DM 15,00, 100 Stck. DM 24,00. Versand ab DM 50,— Portofrei durch „Potofski" Fuchsweg 63, 46 Dortmund 30. **Tel. 0231-481283.** Lieferung per Rechnung! Musterpaket gegen DM 3,00 in Briefmarken.

HiFi-Tiefstpreise!
Tel. 089/716440

PHONO-INTERESSEN-VERBAND e. V. Hamburg,
Tel. 276806, 7537216 od. 387810

Händler Achtung!!
Wir haben sehr interessante Angebote in Maxell, TDK und Fuji-Cassetten und tapes. Preisangabe nur telefonisch. **Fa. Metronics,** Sarphatistr. 183, NL-Amsterdam 1018 GG, **Tel. 020-248729 oder 245003,** geöffnet 11—18 Uhr.

HiFi-Stereo Versand bietet an:
Neue, originalverpackte HiFi-Geräte internationaler Hersteller mit bis zu 5 Jahren Vollgarantie. Wir möchten Ihnen zeigen, wie preiswert heute selbst Spitzenfabrikate sein können. Preisliste gegen DM 1.—
Toni Thissen, Dreiborner Str. 53a, 5372 Schleiden Gemünd
Tel.: 02444/2562

JORDAN WATTS-VERSAND
Neuheiten fabrikfrisch, 2071 Ammersbek 2, **Tel. 040/353366**

SCHELLACKPLATTEN sind zu kostbar, um auf alten Grammophonen mit Nadeln zerkratzt zu werden.
Wie Sie wertvolle 78er **mit HiFi-Geräten** schonender und außerdem technisch optimal wiedergeben,
warum Sie jetzt mit dem Sammeln beginnen und was Sie dabei beachten sollten, erfahren Sie im Katalog Nr. 1 des neuen **SCHELLACK & HIFI** Schallplattenantiquariats von Dr. Helmut Haack in D-6900 Heidelberg, Handschuhsheimer Landstraße 88. Wir kaufen und verkaufen auch Langspielplatten, Geräte und Lautsprecher. Schreiben Sie uns oder kommen Sie hören.

Alpha · B & M · Dahlquist · Dynaudio · Gale · KEF · Klipschorn · Phonogen

Ihr Partner in Sachen HiFi ...
... wenn Sie wirklich hochwertige Musikwiedergabe schätzen

HiFi-Studio W. Stelmaszyk
Lindenstr. 82, 7146 Tamm-Brächter, Tel. 0 71 41/6 00 42
(2 Min. von der Autobahnausfahrt Ludwigsburg-Nord)

Kirksaeter · Luxman · Micro · Paragon · Pioneer · Quad · SAE · Tandberg ...

High Fidelity-Fachhändler

Aachen





Bamberg

1. HiFi-Stereo-Studio Bambergs

Elektro Bär

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler



dhfi

Lange Straße 13, Telefon 251 12

Berlin











EIN KÖNIGREICH FÜR HIFIFANS.
Wilmersdorfer Straße 82/83 · 1000 Berlin 12
Telefon 323 20 56 · Am Adenauerplatz



Tempelhofer Damm 131	Spandau Breite Straße 36	Kurt-Schumacher-Platz
☎ 751 30 04	☎ 333 22 55	☎ 412 37 78

Böblingen

Bonn

Bremen

Düsseldorf

Dortmund



Wenn Ihr Hobby Musik ist, dann sollten Sie mit unseren Fachverkäufern sprechen, denn deren Hobby ist auch Ihres.

TV Radio Hi-Fi
Quadro-Studios

Großauswahl, in 4 Studios

finden Sie preisgerechte und qualitätsbewußte Anlagen von DM 298,- bis 15 000,- kompl. Wir reparieren alle intern Geräte in unserer Meisterwerkstatt

Reschke, Dortmund, Hohe Straße 21a

Duisburg



ENTWICKLUNG, HERSTELLUNG UND VERTRIEB HOCHWERTIGER ANLAGEN FÜR HIGH FIDELITY. AKUSTISCHE RAUMGESTALTUNG. DESIGN UND MUSIK.

HIFI-STUDIO H. WINTERS KG
KOLONIESTRASSE 203
4100 DUISBURG 1
TELEFON (0203) 37 27 28
TELEX 855 259 AUDIO D

Essen

Werner Pawlak
HiFi-Spezialist
Schwarze Meer 12
Deiterhaus
4300 Essen 1
Tel. 0201/23 63 89

Frankfurt



raum-ton-kunst
Horst Nowak

Hi-Fi-Stereo
für
Musikliebhaber

6000 Frankfurt/M.
Neue Kräme 29
Sandhofpassage
Telefon 28 79 28



Eschersheimer Landstr. 71-73
Ecke Hansaallee
6000 Frankfurt am Main
Tel. 55 54 71

Unsere große Auswahl internationaler HiFi-Markengeräte überzeugt jeden preisbewußten Käufer, der nicht auf die Leistungen des seriösen Fachhandels verzichten will.

Freiburg



Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.
Objektive Beratung
78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/50 88 04
75 Karlsruhe 1, Mathystr. 28
Telefon 07 21/81 61 27

Lauber's
HiFi-Stereo-Studio
Bertoldstr. 18/20
7800 Freiburg, Tel. 3 12 88

Gießen



schäfer&blank
Grünberger Str. 1
6300 Gießen Tel. (06 41) 3 49 59

Göttingen

HiFi Studio Sound 77

Inhaber Wolf Tauer
Düstere Straße 29
3400 Göttingen

Telefon (0551) 47100

Wir führen ZACHRY

wave electronic
'high fidelity at it's best'
»hifi-wohnstudio«
der hifi-treffpunkt in göttingen
wir wollen, daß sie mehr hören!
f. v. seydlitz-kb.
heinz hilpert str. 1 · 34 göttingen · 0551 / 5 65 49

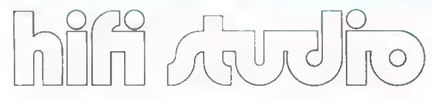
Hagen



RADIO FUHRMANN
RFT-Meisterbetrieb
anerkannter HiFi Fachhändler dhfi

Vorhaller Str. 6 · 58 HAGEN-Vorhalle · Tel. (02331) 301412
Nähe Autobahn-Ausfahrt Ha.-West

Hamburg



Hans-Joachim Appell
Stahltwiete 20 · 2 Hamburg 50
Tel. 040 - 85 88 11

hi fi an der mundsburg
Hamburgs großes preiswertes HiFi-Studio

Hi Fi kauft man nicht wie einen Sack Kartoffeln!

Die natürliche Wirkung einer Hi Fi Anlage entsteht nicht durch Massierung von Material sondern durch Liebe zum Detail.



audio design
Hamburger Str. 7 2 Hamburg 76 Tel. 040 22 15 35

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

Hanau

Hannover

Heilbronn

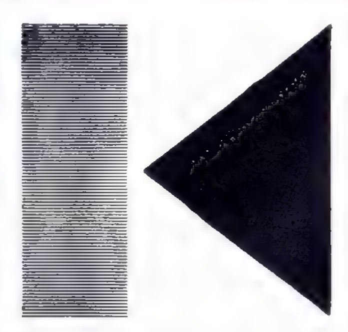
Hilden/Rhein

Hockenheim

Kiel

Köln

Mönchengladb.



STEINMANN

Studios für Hi-Fi-Stereotechnik

Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 1 20 89
Mönchengladbach 2 (Rheydt)
Friedrich-Ebert-Str. 33, Tel. 4 80 51

München



bevor man irgendwo irgendwas kauft - egger-angebote erkunden !

elektro·egger

8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 883058
883059, 886711, 886712

STUDIO 3

E. Ernstberger GmbH
Spezialgeschäft für HiFi-Stereophonie und Audiovisuelle Anlagen

8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 349146

LINDBERG
HiFi-Stereo International

Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.

LINDBERG
HiFi-Studios: München
Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8

HiFi WOHNSTUDIO
Stereo VETTORI Video

Tel.: 4802122
Johannisplatz 20, 8 München 80
direkt am Max-Weber-Platz

Unser Programm: Audio-Life, Audio-Technika, **B & O**, Celestion, Crystal-Clear, Delta, Deutsch, Fisher, Jamo, KM, KOSS, NAKAMICHI, Ortofon, Quad, Sankyo, Sansui, Sony, Syntec, Technics, Thorens, Transrotor, Wega, Yukami sowie sämtliche deutsche Fabrikate.
- - -Lieferung frei Haus - - -

Kundendienst bis 21.00 Uhr auch für Farbfernsehgeräte und Videoanlagen in **IHRER** Wohnung

eigener Meisterbetrieb • Service

Neckarsulm



Anerkannter Fachberater dhfi

Neuss



Cleve

Venloer Str. 127 + 172, Tel. 02101/590 78-79
4040 Neuss
– anerkannter HiFi Fachberater dhfi –

Nürnberg



HIFI-STEREO-BASAR
K. SCHULZE 8500 Nürnberg
Rotbuchenstraße 6 Tel. 676988
Tel. Anmeldung erwünscht

Nürtingen

HIFI·STUDIO LK

LK Unterhaltungs Electronic GmbH
Neuffener Str. 130 · D-7440 Nürtingen · Tel. (0 70 22) 81 64

Osnabrück



Studio für High Fidelity TV und Video
Lohstraße 49, 45 Osnabrück, Tel. (05 41) 2 23 06

Radevormwald

RADIO/TV H. SCHEUERL

Kaiserstraße 78, 5608 Radevormwald,
Telefon 0 21 95/70 06 und 70 07

Seit über 20 Jahren ein Begriff für Qualität

In neuen Räumen bieten wir Ihnen: Individuelle Beratung und Vorführung, ein ausgesuchtes Angebot internationaler HiFi-Bausteine, einen Meisterservice für alle Fabrikate.

– Profitieren Sie von unserer Erfahrung und besuchen Sie uns –

Regensburg



TV-HIFI-STUDIO
STERL

Nur 50 Schritte vom alten Rathaus:
Untere Bachgasse 3-5
8400 Regensburg
Telefon (09 41) 5 50 89



Rastatt

Ihr Funkberater
Radio - Fernsehen - Elektro -
WETZEL
Dipl.-Ing.
Poststraße 17 Tel. 3 21 84

Saarbrücken

1963 **17 Jahre** 1980
High Fidelity in Saarbrücken
Herstellung elektronischer Spezialerzeugnisse
Ionenlautsprecher
Otto Braun
High Fidelity-Studio
6600 Saarbrücken
Futterstraße 16
Telefon 3 42 74 Telefon 5 32 54

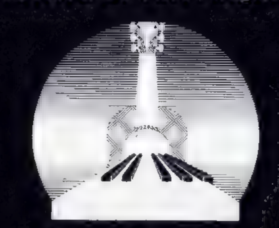
Speyer



Schustergasse 8, 6720 Speyer
Telefon (06232) 24321
individuelle Beratung
Vorführung in 2 Studios

Stuttgart

Barth-Referenz HiFi-Studio
im 2. OG — ein Top-Studio in neuen Räumen, abseits vom Trubel. Testen Sie, hören Sie und kaufen Sie Geräte und Boxen, die mit Recht das Prädikat »STATE OF ART« tragen.



Barth-HiFi Groß-Studio
in der neuen Stuttgarter Dimension, mit einem Angebot an Anlagen, Geräten und Boxen in jeder Preislage von Herstellern, die sich zu den Besten der Welt zählen dürfen. Hören und vergleichen Sie, denn fast alle Geräte sind angeschlossen.
BARTH
Radio-Musik-Haus
Stuttgart, Rotebühlplatz 23, Telefon 62 33 41
Ludwigsburg, Solitudestraße 3, Telefon 2 16 21



hifi wohnstudio **BECKER** GMBH
Vertriebsgesellschaft für hifi - stereoanlagen
7-Stuttgart-1 Schloßstr. 60 T. 0711/618 457
Mi - Fr 12 - 18³⁰ Uhr Sa 10 - 14 (16) Uhr
Mo - Di nur nach Terminvereinbarung

SOUND & SERVICE
HIFI-STUDIO
7000 Stuttgart 1 (b. Fernmeldeturm)



KIRCHHOFF
Frauenkopfstr. 22 Tel. 07 11/42 70 18
SPEZIALIST FÜR LINEARE WIEDERGABE
Mo u. Sa von 9 bis 12 Uhr. Di, Mi, Do, Fr 15 bis 18.30 Uhr oder nach Vereinbarung.

Individuelle Beratung
Optimale Vorführung
Harman Kardon, Teac, Technics, JBL, Backes + Müller, KS, Onkyo, ATR-Thorens, Dynavector, EMT, Magnepan, ASC, Koss, Visonik, Hitachi u. a.
HiFi-Studio Lange
Stgt. 1 Urbanstr. 64 T. 29 33 34

Treffpunkt Stereo-Studio Lösch
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi.
Ständige HiFi-Großauswahl in 2 Studios:
Denon, Tandberg, Thorens (Soundwalls), Nakamichi, Fisher, Scott, Onkyo, Setton, Sony, Canton, Saba, Arcus, B & O, Electro-Voice, Wega, Hilton, SAE, Magnepan, ESS, Braun, Dynaudio, Revox (B), Transrotor, Celestion JBL, Hitachi, KLH, Ultimo, Ortofon, Eumig, Ohm, Lenco, Micro, Luxman, Akai, Teac, Sansui, Siemens, Pioneer und vieles andere.
Fachmännische Beratung, bekannt guter Service, niedrigste Preise!
Stereo-Studio Lösch
7000 Stuttgart 70 (Degerloch)
Leinfeldener Str. 66, Telefon (0711) 761358



STEREOANLAGEN
Theodor-Heuß-Straße 16
Im Hause STOTZ-Leuchten
7000 Stuttgart 1 (Mitte)
Telefon: 0711/29 08 12

Tamm

An der Autobahn A 81 Stuttgart-Heilbronn
Ausfahrt Ludwigsburg-Nord



Birkenstraße 11
7146 Tamm
Tel. 07141/601901
Öffnungszeiten: Mo., Di., Do., Fr., 14-18 Uhr
Sa. 9-13 Uhr, sonst nach Vereinbahrung.



Stützpunkthändler

Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken
HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Velbert

Top-HiFi-Studio in Velbert
hifi acoustic NEBEL
Friedrichstraße 89
5620 Velbert 1
Telefon (0 21 24) 5 41 19

Vorschau 2/80

Musik



Das verteufelte Metronom

Kurt Blaukopf, Ulrich Dibelius, Walter Kolneder, Wolf Rosenberg

Kleinlabels IV: FMP, Enja, SteepleChase

Günter Buhles

Schallplatten-kritik

Jazz und Indien, Teil II

Joachim E. Berendt

Technik



12 Plattenspieler im Test

Aiwa LP-3000
Dual CS 650 RC
Marantz 6270 Q
Micro BL-91
Mitsubishi DP-EC 7
Philips 829
Pioneer PL-L 1000
Sansui XR-Q 9
Sharp RP 7100
Sony PS-X 9
Thorens TD 115
Vertical Play 2030

65 verschiedene Mittel und Geräte zur Schallplattenpflege und -reinigung

Inserenten-Verzeichnis

Bildnachweis

Titelfoto, S. 22 (Adams) Jochen Richter, Karlsruhe; S. 20, S. 21, S. 22 (Burton) Erika Rabau, Berlin; S. 22 (Akiyoshi, Stowell / Friesen), S. 23 Ralph Quinke, Marburg; S. 26 bis 32 Archiv Berendt, Baden-Baden: S. 26 Ludwig Binder, Berlin; S. 27 Y. Sato; S. 28 Pete Ariel, Berlin; S. 30 Veryl Oakland, Carmichael, Ca.; S. 37 Ariola-Eurodisc; S. 38 RCA; S. 39 CBS. Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkfotos.



Abb.:
Ausziehbares Teleskoprohr mit schweren Aluminiumhalterungen für QUAD-Komponenten.